

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La proyección estético-literaria de un modelo urbano: la ciudad de
Venecia**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rocío Peñalta Catalán

Director

Eugenia Popeanga Chelaru

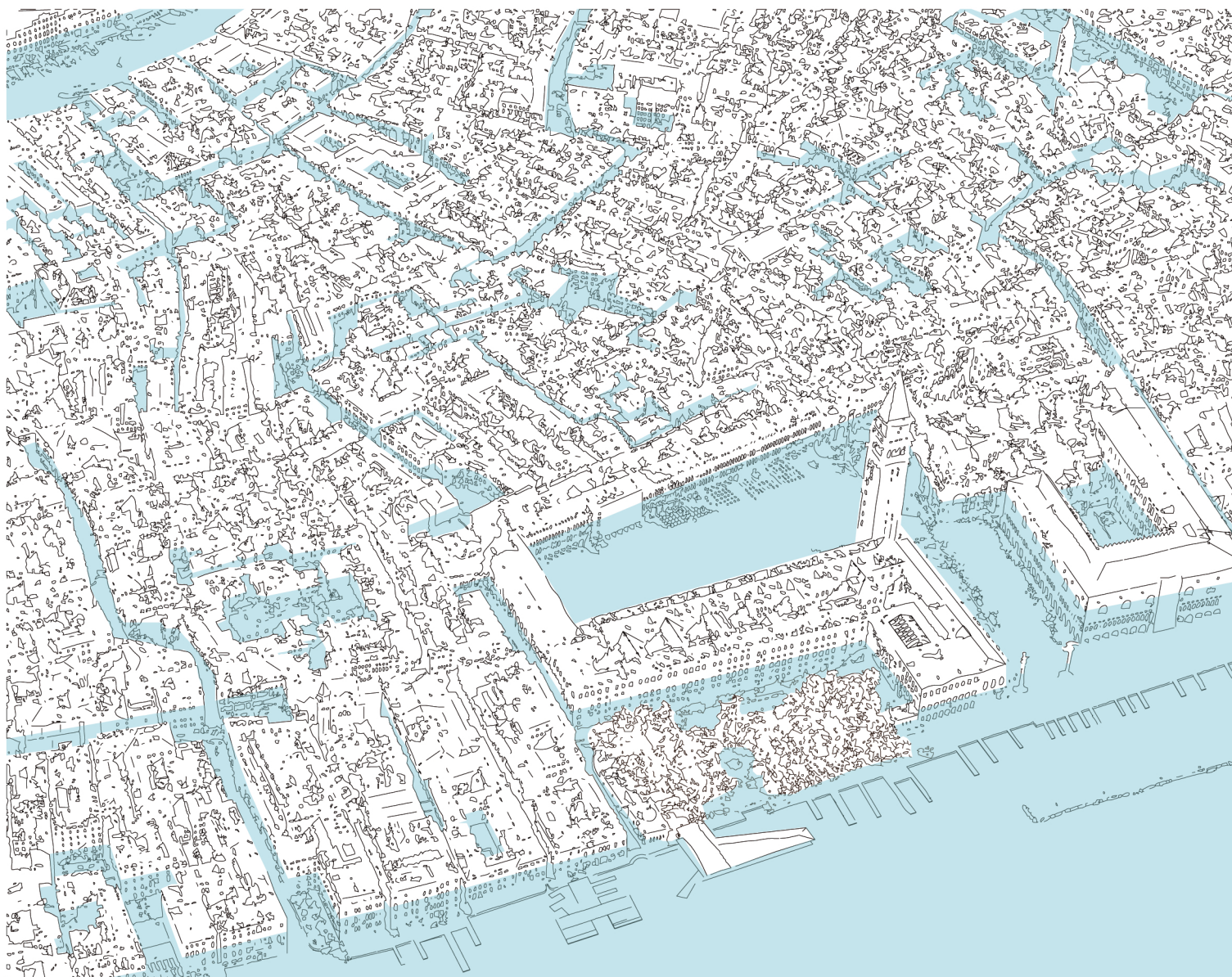
Madrid, 2014

La proyección estético-literaria de un modelo urbano: la ciudad de Venecia

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Rocío Peñalta Catalán

Bajo la dirección de la doctora
Eugenia Popeanga Chelaru



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Programa de Doctorado en Estudios
Interculturales y Literarios

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Doctorado en Estudios Interculturales y Literarios



**LA PROYECCIÓN ESTÉTICO-LITERARIA
DE UN MODELO URBANO: LA CIUDAD DE VENECIA**

**Memoria para optar al grado de Doctor presentada por
Rocío Peñalta Catalán**

Bajo la dirección de la doctora
Eugenia Popeanga Chelaru

Doctorado Europeo
Madrid, 2014

«Venecia es lo suficientemente narcisista como para hacer una amalgama con tu mente, cargándola con el peso de sus profundidades».

(Joseph Brodsky, *Marca de agua*)

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mis padres su apoyo –material y emocional– durante todo este tiempo y, por supuesto, que se hayan leído decenas de versiones de la tesis en sus distintos estadios. A mi hermana Elena, además de por el diseño de la cubierta, las fotografías y su compañía durante mi última estancia en Venecia, tengo que darle las gracias por resolver pacientemente todas las cuestiones que le he planteado cuando me encontraba en un atolladero.

Quiero dar las gracias a Jana porque a lo largo de este periodo me ha orientado en muchos aspectos que superaban la simple dirección de la tesis. A Carmen, por sus buenos consejos para mejorar la versión definitiva de este trabajo. A ellas y a todos los demás por acogerme tan cariñosamente y hacerme sentir tan a gusto trabajando en el departamento. A Diego, por su colaboración directa en la tesis –con traducciones, sugerencias y demás– y porque ha hecho que todos estos años de investigación fuesen mucho más divertidos de lo que me hubiera imaginado. A Javier, Óscar y Ricardo, por bombardearme con todas las noticias que se publicaban sobre Venecia, como si de un trabajo colaborativo se tratase. A Jean-Pierre por mantenerme al tanto de las novedades editoriales sobre el tema y por animarme a poner el punto final. A Audrey, por leer y corregir los capítulos en francés. A José Antonio, por mostrarse siempre tan atento, aunque le plantease una y otra vez las mismas preguntas. Y a todas las personas que, de una u otra forma, han estado presentes a lo largo de este proceso.

También debo indicar que no habría sido posible realizar esta tesis doctoral –o no del mismo modo– sin la beca predoctoral FPI-UCM que me concedió la Universidad Complutense.

ÍNDICE

1. Introducción. La recreación literaria de Venecia	7
2. Marco teórico. El espacio urbano: de la metáfora a la significación	15
3. Venecia en la Edad Media: una potencia comercial y guerrera	29
3.1. El relato de la aventura en la Edad Media	30
3.2. El cénit de una república comercial y guerrera	36
4. La Venecia del <i>Grand Tour</i> : parada obligatoria	81
4.1. Del libro a la guía de viaje	85
4.2. Una ciudad fascinante	88
5. La Venecia de Vivaldi	129
5.1. La omnipresencia de la música	132
5.2. El Ospedale della Pietà	138
5.3. Fiestas venecianas	165
5.4. La ópera y los teatros	184
5.5. Otros escenarios de la Venecia de Vivaldi	195
5.6. Venecia en <i>Concierto barroco</i> , <i>Stabat Mater</i> y <i>Settecento</i>	205
6. Eduardo Mendoza: Venecia vista por un turista	207
6.1. La Venecia <i>inaudita</i> de Eduardo Mendoza	209
6.2. Elementos urbanos configuradores de Venecia en <i>La isla inaudita</i>	214
6.3. La ruptura de los tópicos	295
7. La Venecia de Donna Leon: la ciudad vista desde dentro	301
7.1. Venecia en la serie de novelas del comisario Brunetti	303
7.2. La saga del comisario Brunetti como crónica de Venecia	325
7.3. Venecia, de ciudad provinciana a parque temático	389

8. Conclusiones	403
9. Bibliografía	415
9.1. Fuentes primarias	415
9.2. Fuentes secundarias: teoría, historia y crítica	423

1. INTRODUCCIÓN. LA RECREACIÓN LITERARIA DE VENECIA

Como sugiere Giandomenico Amendola (2000), cabría preguntarse por qué unas ciudades son cantadas, pintadas, poetizadas y otras no lo son, por qué unas son recreadas en la literatura y el arte continuamente y otras son ignoradas o tienen una presencia irrelevante. No pretendemos dar respuesta a esta pregunta, pues es una cuestión que se aparta del eje de nuestra investigación, pero sí nos ocuparemos de una de esas ciudades a las que se refería Amendola y que ha sido objeto de múltiples representaciones literarias, pictóricas e incluso, ya en el siglo XX, cinematográficas: Venecia.

La imagen de Venecia ha ido modificándose a lo largo de la historia, como también han ido cambiando los autores y los géneros que la han representado. En primer lugar, tenemos las descripciones de los viajeros medievales; enseguida, las guías, epístolas y diarios del *Grand Tour*; también es protagonista de los relatos de viaje de los escritores románticos y del siglo XX, y en la actualidad sigue muy presente en el ámbito de la edición de libros y guías de viaje, dado su éxito como destino turístico. Pero no sólo los viajeros se han ocupado de ella. Venecia también ha inspirado numerosas ficciones, y grandes obras de la literatura universal sitúan sus argumentos en la ciudad de los canales: desde el teatro de Shakespeare a la novela de Mann, hasta llegar a autores como Alejo Carpentier y Eduardo Mendoza; la ciudad ha sido reescrita en todos los géneros literarios: la comedia, el relato breve, la literatura fantástica, la novela policíaca, etc., y ha llegado incluso a ser representada en el cómic¹ y en el cine².

¹ Es especialmente interesante el caso del cómic de Hugo Pratt *Fábula de Venecia* (1977), de la serie de Corto Maltés, pues ha dado lugar a la creación de una guía de la ciudad, *La Venecia secreta de Corto Maltés* (1997), en la que se recorren no sólo los escenarios de la historieta sino otros lugares relacionados con la biografía de Hugo Pratt que, aunque nacido en Rimini, pasó su infancia y, posteriormente, otros periodos de su vida en Venecia (cfr. Pratt y Petitfaux 2012: 15-17; Fuga y Vianello 2007; Pratt 2010). También existen relatos de viaje concebidos en formato cómic, en los que predomina la ilustración sobre el texto, como es el caso de los *Petits Tours* del dibujante Gonzalo Rueda, que visita y retrata Venecia en agosto de 2006 (cfr. Rueda 2009: 39-43).

² Aunque esta investigación limita su corpus a obras literarias, no podemos dejar de señalar la abundancia de películas ambientadas en Venecia e, inevitablemente, algunos de estos filmes aparecerán nombrados a lo largo del estudio. Además de películas de temática histórica o adaptaciones de obras literarias, una línea que nos resulta especialmente interesante y que queda inexplorada es la de películas de acción ambientadas en Venecia, con piezas como *Indiana Jones y la última cruzada* (Spielberg, dir., 1989); *Casino Royale* (Campbell, dir., 2006), de la saga James Bond, o *The Tourist* (Henckel von Donnersmarck, dir., 2010), por nombrar sólo algunas.



Nuestro objetivo es mostrar cómo Venecia ha estado presente en la literatura desde sus orígenes hasta nuestros días y cómo en la imagen de la ciudad que transmiten los autores –a pesar de que ha ido evolucionando en función de diferentes factores, como el cambio en el gusto y en las mentalidades, o los avatares históricos que ha sufrido la propia ciudad– podemos encontrar ciertos elementos comunes, que están presentes en prácticamente todas las representaciones.

El relato de la ciudad sea narrado, escrito, cantado o dibujado, ha sido siempre fiel a la ciudad y a su espíritu. No hay diferencias relevantes entre la intención del relato y las posibilidades técnicas disponibles. Probablemente con un cierto retraso pero de manera bastante tempestiva y coherente, la habilidad de relatar la ciudad ha sido siempre adecuada a la ciudad misma tal como ha sido percibida por la cultura de la época. Hay momentos, entre ellos el siglo XIX, el siglo urbano por excelencia, en los cuales, sin embargo, la aceleración urbana es tal que el relato no tiene la capacidad de mantener el ritmo de la ciudad y sus transformaciones. (Amendola 2000: 169)

Como veremos en las páginas que siguen, Venecia es una ciudad cargada de significados, símbolos y, sobre todo, tópicos³. Nuestra intención es analizar cómo se han creado estos tópicos a lo largo de la historia –y para ello recurriremos a las narraciones de los viajeros, pues fueron ellos quienes forjaron y difundieron en primer lugar la imagen de la ciudad– y cómo, en la literatura reciente, esos tópicos han sido tratados por los distintos autores, manteniéndolos o destruyéndolos y, de esta manera, contribuyendo a la mitificación o desmitificación de la ciudad.

En lo que se refiere a la configuración de los tópicos de Venecia, trataremos de diferenciar al menos tres fases en la descripción y concepción de la imagen de la ciudad: la de la potencia comercial y naval, dueña de un importante imperio a lo largo de sus rutas comerciales con Oriente; la de la

³ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, definen el tópico como un conjunto de «varios motivos [que] forman una configuración estable que reaparece con frecuencia en la literatura» (Ducrot y Todorov 1981: 257). Es precisamente mediante la repetición como se crean y fortalecen los tópicos vinculados, en este caso, a una ciudad determinada (Popeanga 2009: 5). En muchos casos, estas imágenes o motivos reiterados constituyen una simplificación, una descripción «esquemática y arquetípica» que «permite que las lecturas arquitectónica, urbanística, geográfica y sociológica se difuminen ante una lectura literaria. Nuestros modelos urbanos hablan de ciudades reales que han sido objeto de una recreación mediante lenguajes artísticos y literarios, definiéndolas por un elemento central que permite la estructuración de un modelo en torno a un eje interpretativo» (Popeanga 2011b: 9). Ya desde el punto de vista del viaje actual y el turismo de masas, Muñoz Carrobles (2008: 43) habla de «estereotipos urbanos» y Augé (2008: 11, 17) de «clichés» asociados a «sitios privilegiados».



ciudad museo, la ciudad de la música, el arte y el teatro, y la ciudad decadente pero festiva. Por último, y sobre todo en el ámbito de la ficción, llegamos a la imagen de Venecia como decorado, la ciudad parque temático, dirigida exclusivamente a los turistas, y donde es difícil hallar auténticos venecianos. La primera de estas venecias es la que encontramos en los relatos de viajes medievales, cuyos autores describen el poderío económico y bélico de la Serenísima, la pompa de sus fiestas y la riqueza de la ciudad y sus gentes. Venecia como ciudad del arte, de la música y el teatro empieza a dibujarse en los testimonios del *Grand Tour*, cuando la ciudad de los canales deviene etapa imprescindible en este viaje formativo que emprendían los jóvenes europeos. El célebre Carnaval veneciano, que seguirá celebrándose ininterrumpidamente hasta el fin de la República, en 1797, será uno de los símbolos de la Venecia decadente y, a pesar de todo, festiva y despreocupada (Diehl 1961: 221). A esta ciudad de la música y los placeres haremos referencia más extensamente en el capítulo dedicado a la Venecia de Antonio Vivaldi, convertido en personaje de ficción en tres novelas de indiscutible calidad literaria: *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier, *Stabat Mater* (2008) de Tiziano Scarpa y *Settecento* (2010) de Marcos Calveiro. Desde la ocupación de la Serenísima por las tropas napoleónicas y la subsiguiente cesión de los territorios venecianos a Austria por el tratado de Campoformio (Diehl 1961: 233, Norwich 2009b: 13-14, Zorzi 2010: *passim*) hasta llegar a la segunda mitad del siglo XX, cuando el turismo de masas hace de la ciudad de los canales uno de sus destinos preferidos, encontramos un periodo –con el hito histórico de la anexión de Venecia al Reino de Italia en 1866– muy fructífero en lo que a la representación literaria de Venecia se refiere. En esta época se publican las obras literarias de Henry James, Thomas Mann, Marcel Proust, el relato de las experiencias venecianas de Charles Dickens o Mark Twain, las cartas de Rainer Maria Rilke, los detallados estudios de John Ruskin e incluso los discursos incendiarios de Filippo Tommaso Marinetti, por citar sólo algunos nombres; sin embargo, no nos detendremos en este periodo por ser uno de los más estudiados en cuanto a autores y obras literarias⁴. Llegamos así a lo que debería constituir uno de los

⁴ Sobre los visitantes y residentes más célebres de la ciudad de los canales durante el siglo XIX versa,



núcleos de esta investigación, Venecia como destino turístico sobreexplotado, con riesgo de convertirse en un museo o un parque temático para extranjeros, y su representación literaria en la obra de dos autores que muestran perspectivas complementarias: Eduardo Mendoza, en *La isla inaudita* (1989), donde prima la visión del turista desorientado, que desconoce la ciudad y sufre todas sus incomodidades, y Donna Leon, que a lo largo de toda la serie de novelas policiacas protagonizadas por el comisario Guido Brunetti nos muestra la ciudad vista por un veneciano, con todos sus problemas y amenazas, pero no por ello exenta de belleza.

Así, realizaremos un breve recorrido por las etapas mencionadas y su representación en los libros de viajes –aunque en ocasiones se aludirá a obras de ficción que pueden dar testimonio o completar el relato de los viajeros–, hasta llegar a la última de las fases, que desarrollaremos más ampliamente apoyándonos en los textos de ficción indicados. Por otra parte, hay que señalar que aunque esta división cronológica nos resulta útil para ordenar las fuentes analizadas, no se trata de compartimentos estancos. Son muchas las relaciones y los elementos comunes entre los distintos textos estudiados, por lo que algunos autores aparecerán nombrados en los capítulos correspondientes a diferentes épocas, y con frecuencia se pondrán en relación obras de diversa procedencia o género.

Las obras literarias referidas a Venecia son inabarcables. Incluso limitando el corpus a la narrativa de ficción, obviando las obras poéticas y dramáticas y otros géneros fronterizos como los libros de viajes –con los que también trabajamos en esta investigación–, podríamos contar cientos de novelas y relatos ambientados en Venecia o que tienen a Venecia como protagonista⁵. Por

precisamente, el libro de John Julius Norwich (2009b) *Venecia en el siglo XIX. El paraíso de las ciudades*, en el que se recogen las observaciones sobre Venecia de Lord Byron, John Ruskin, Richard Wagner, Henry James, Robert Browning, James Whistler, John Singer Sargent y el Barón Corvo, entre otros.

⁵ En este sentido nos gustaría destacar el caso de la novela de Włodzimierz Odojewski *Una temporada en Venecia* (2000), que, a pesar de estar ambientada en una villa modernista del sureste de Polonia al inicio de la Segunda Guerra Mundial, tiene Venecia como argumento principal y decorado imaginario que los protagonistas construyen en el sótano inundado de la casa. «Así pues, algunos de los muebles de los cuartos de servicio los sacaron al desván o a otras dependencias; en cambio, las mesas de la lavandería, del cuarto de planchar y de coser, se trasladaron al espacio principal del sótano que se encontraba justo debajo del vestíbulo de la casa donde estaba la mesa de ping-pong. Todos los objetos formaban sobre el agua una superficie considerable, parecida a una isla; desde esa isla, atravesando pequeñas mesas de tablas de planchar y baldas sacadas de las partes bajas de las estanterías inundadas, se podía llegar, sin mojarse los



ello, hemos hecho una selección reduciendo el elenco de obras, tratando de buscar ejemplos correspondientes a distintos géneros literarios y que aporten puntos de vista diversos sobre la realidad veneciana.

Al limitar de esta manera el corpus con el objetivo de hacerlo manejable, también reducimos necesariamente las diferentes representaciones de la ciudad que ofrecemos que, a su vez, son ya en sí mismas reductoras: «El poder de la representación urbana, como el de toda representación, es que permite hacer abarcable lo inabarcable» (Cruz Petit 2014: 17). Con la intención de evitar o paliar el posible sesgo, esta investigación se aparta a menudo de lo estrictamente literario para aproximarse a lo urbanístico, lo histórico y lo antropológico con el fin de ofrecer una visión más completa. En consecuencia, las técnicas y, sobre todo, la bibliografía empleadas en el estudio de los textos analizados proceden de muy diversos ámbitos del conocimiento.

Mediante el análisis de una serie de obras de ficción pretendemos profundizar en la realidad histórica y social de Venecia, en su pasado y en su presente; porque, como indica Octavio Paz, «la literatura expresa a la sociedad; al expresarla la cambia, la contradice o la niega. Al retratarla, la inventa; al inventarla, la revela. La sociedad no se reconoce en el retrato que le presenta la literatura; no obstante, ese retrato fantástico es real [...]» (Paz 1986: 161). La metodología que hemos seguido es, fundamentalmente, la propia de la crítica textual. Además, y en consonancia con la variedad de fuentes manejadas, hemos recurrido a métodos procedentes de diversos ámbitos, como la sociología, la antropología, la historia, el urbanismo, la arquitectura, etc., para lograr así una visión global. Este diálogo entre diversas disciplinas deberá dotar a este estudio de pluralidad, solidez y rigor. Con las herramientas del análisis y comentario de

pies, hasta las ventanas y, a través de ellas, pasar directamente al jardín. Él, Marek, no utilizaba este recorrido fácil ya que justo al principio bajó de uno de los caballetes la tina de madera más grande que había en la lavandería, la puso sobre el agua y, utilizando como remo un cucharón de madera que servía para remover la ropa interior en la caldera de hervir, fue remando hasta la escalera, que era el puerto. Las puertas de todos los cuartos estaban abiertas de par en par, lo que permitió disponer de una extensa superficie de pasillos, canales y un embarcadero; junto a la escalera y al lado de este último, hecha con tableros de dos viejas máquinas de coser marca Singer, apareció la plaza de San Marcos; más adelante se abría una perspectiva a las bahías, palacetes y calles en los espacios laterales del sótano, más pequeños y más grandes, donde los armarios y estanterías colocadas junto a la pared hacían de casas y de palacios; el agua ondeaba, chapoteaba; la luz que entraba por la ventana del jardín iluminaba el interior con un color dorado con destellos verdosos, se refractaba sobre la superficie, brillaba, centelleaba, también las paredes estaban inundadas de titileos fogosos y fríos y todo parecía ser exactamente igual que en la verdadera ciudad “sobre el agua”, Venecia» (Odojewski 2009: 79-80).



texto, trataremos de descubrir en las obras estudiadas una serie de elementos que permitan señalar la simultaneidad de una experiencia real –la historia o la situación actual de Venecia– y su reflejo en la literatura. Así pues, intentaremos localizar constantes en las obras mencionadas que, aunque creaciones de diferentes autores, tratan la misma temática y, en muchas ocasiones, se centran en los mismos personajes o conflictos. De esta forma pretendemos verificar dos tendencias: una hacia la mitificación⁶, centrada en una Venecia histórica, en su época de mayor apogeo, si no político-económico sí cultural y artístico, y otra hacia la crítica de sus problemas actuales –la sobreexplotación turística, la contaminación, la venta de la ciudad a intereses particulares– y la posible desmitificación de Venecia, que culmina en su conversión en parque temático.

El amplio catálogo de literatura sobre Venecia constituye una buena muestra de la productividad que esta ciudad ha tenido en el ámbito de la creación –y no sólo literaria, pues también en las artes plásticas y el cine podemos encontrar innumerables ejemplos. No obstante, nuestro análisis se centra en un corpus literario que hemos agrupado en tres bloques, aunque a partir de estos textos se despliega una red que permite relacionar las obras analizadas en profundidad con otra serie de textos que aparecerán apenas mencionados pero que hemos tratado de tener en cuenta en el curso de esta investigación. Así, nuestro corpus abarca cuatro novelas independientes – *Concierto barroco* de Alejo Carpentier (1974), *Stabat Mater* de Tiziano Scarpa (2008), *Settecento* de Marcos Calveiro (2010) y *La isla inaudita* de Eduardo Mendoza (1989)– y la serie policiaca de Donna Leon (1992-2014), compuesta por las veintitrés novelas del comisario Brunetti publicadas hasta el momento de conclusión de este trabajo, aunque en el desarrollo del estudio se nombrarán muchos más títulos.

A través de este corpus trataremos de indagar en distintos elementos de la representación del espacio urbano de Venecia, de su historia y su sociedad tal y como los presenta la literatura de ficción, siempre teniendo en cuenta en qué

⁶ Considera Massimo Cacciari (2010: 26) que la mitificación de la ciudad en la literatura representa una especie de huida nostálgica hacia una arcadia, hacia una época no urbana idealizada, que se produce –siempre según Cacciari– cuando la urbe defrauda al convertirse únicamente en negocio, cuando la «ciudad-máquina» se impone sobre la ciudad como espacio de encuentro e intercambio, como comunidad y «regazo».



medida se corresponden con la realidad y analizando qué puntos de vista se repiten hasta convertirse en tópicos, qué aspectos de la ciudad se mitifican y cuáles se desmitifican y de dónde proceden las imágenes más recurrentes⁷. Para ello, partiremos de la creación de los tópicos sobre Venecia, generados a partir de la literatura de viajes sobre la ciudad de los canales. Las descripciones repetidas hasta la saciedad, la insistencia en determinados elementos urbanos obviando otros, su repetición a lo largo de los siglos han dado lugar a una imagen esquemática y estereotipada, algunos de cuyos elementos aún podemos encontrar en la narrativa contemporánea. Estos elementos de los libros de viajes que han pasado a la ficción son, en cada caso, reforzados, mitificados o desmitificados, y eso es lo que nos interesa especialmente, ése será el objeto de nuestro análisis. Para ello, analizaremos cada obra con precisión, poniéndola en relación con el resto de obras estudiadas y con documentos sobre historia, antropología, economía, sociedad, de Venecia. En cada caso, organizaremos el capítulo en función de los elementos que nos resulten más productivos, tratando de justificarlo debidamente.

⁷ Para profundizar en el estudio de los procesos de mitificación y desmitificación de la ciudad, remitimos al volumen *Ciudades mito. Modelos urbanos culturales en la literatura de viajes y en la ficción* (Popeanga 2011a). Sobre los mitos que suelen asociarse a la urbe, como son los relacionados con su fundación, construcción o destrucción, *vid.* Pike (1981: 3-26).

2. MARCO TEÓRICO. EL ESPACIO URBANO: DE LA METÁFORA A LA SIGNIFICACIÓN

La ciudad es el lugar donde el hombre habita, trabaja, se comunica y se relaciona con sus semejantes. El espacio urbano es, en consecuencia, un espacio antropológico –según la terminología de Marc Augé (1992)– cargado de significaciones. La importancia que tiene la ciudad como paisaje afectivo y significativo se manifiesta en numerosas creaciones literarias y artísticas, en las que el espacio urbano desarrolla diversas funciones, desde decorado o fondo sobre el que tiene lugar la acción, entorno con el que interactúan los personajes, espejo que refleja emociones y sentimientos, hasta convertirse incluso en verdadero protagonista de la trama. Ciudad y literatura aparecen vinculadas especialmente desde el inicio de la Modernidad –y el *Spleen de Paris* de Charles Baudelaire constituye un buen ejemplo, con la ciudad como elemento fundamental desde el título⁸. También el cine, en cuanto arte por excelencia del siglo XX, tiene el espacio urbano como decorado principal en muchas ocasiones, y se presenta como un buen campo de estudio del que extraer ejemplos de las distintas funciones que puede desempeñar la ciudad.

La importancia de la ciudad en la literatura –y en las demás artes– ha dado origen a múltiples símbolos, metáforas, comparaciones y a todo tipo de figuras retóricas relacionadas con el paisaje urbano. De esta manera, es posible interpretar la ciudad desde un punto de vista diferente al de aquellos ámbitos del conocimiento ligados más directamente con el estudio de la ciudad, como el urbanismo, la arquitectura, la geografía urbana, etc.

Ya Roland Barthes, en su artículo «Semiología y urbanismo», planteaba la posibilidad de analizar la ciudad con los métodos y las herramientas de la semiótica. Barthes concibe la ciudad como un discurso, un texto que es necesario descifrar.

⁸ La novela decimonónica hará de la ciudad uno de sus temas predilectos, jugando la urbe un papel que va mucho más allá del de simple ambientación. Este tema se ha desarrollado ampliamente en múltiples estudios, por lo que no vamos a insistir más en ello. Remitimos, en cualquier caso, al exhaustivo libro de Álex Matas Pons (2010) *La ciudad y su trama: Literatura, modernidad y crítica de la cultura*. A la imagen de la ciudad en la novela realista española, ha dedicado un número monográfico la revista *Anales de Literatura Española* (vid. Ayala 2012).



La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla. Sin embargo, el problema consiste en hacer surgir del estadio puramente metafórico una expresión como «lenguaje de la ciudad». (Barthes 1997: 260-261)

De esta manera, podríamos esbozar un esquema comunicativo en el cual la ciudad es un mensaje, escrito en un código determinado, que debe ser interpretado por el lector o habitante de la ciudad. Para «leer la ciudad», es necesario conocer el código en el que la ciudad se expresa. Es entonces cuando – en palabras de Barthes– se hace necesario «pasar de la metáfora a la descripción de la significación» (Barthes 1997: 261). Partiendo de los procedimientos propios de la semiología, Barthes propone dividir el tejido urbano en unidades discretas, dissociables; a continuación, habría que clasificarlas distribuyéndolas en «clases formales», para, finalmente, determinar las reglas de combinación y transformación de estas unidades, que generarían distintos discursos o, lo que es lo mismo, diferentes modelos de ciudad. Así, cada elemento del paisaje urbano podría asimilarse a una categoría semántica, que se agruparía con otras formando unidades sintácticas y éstas, a su vez, se combinarían para generar un texto más amplio que sería el barrio o la ciudad. Pero Barthes pone una objeción a su propia hipótesis: no es posible establecer una relación directa y única, una correspondencia regular entre significantes y significados.

Sería una empresa absurda querer elaborar un léxico de las significaciones de la ciudad poniendo de un lado los barrios, las funciones, y del otro las significaciones, o más bien poniendo de un lado los lugares enunciados como significantes y del otro las funciones enunciadas como significados. [...] los significados son como seres míticos, de cierta imprecisión y que en cierto momento se convierten siempre en significantes de otra cosa: los significados pasan, los significantes quedan. (Barthes 1997: 262)

Efectivamente, el simbolismo de cada elemento urbano es múltiple y cambiante. Los significados y las metáforas asociadas a cada uno de ellos varían de una época a otra, de una literatura a otra y son diferentes en la obra de cada autor. Cada uno de los componentes del paisaje de la ciudad ha generado



múltiples metáforas e imaginarios diferentes, lo que impide atribuirles una definición única.

En la misma línea de Barthes encontramos los sugerentes ensayos del escritor francés Jean-Christophe Bailly recopilados bajo el título *La Ville à l'œuvre*. Para Bailly cada ciudad es «comme le chapitre extensible d'un roman labyrinthique infini» (2001: 9), un lenguaje que sólo puede descifrar el paseante a través de lo que él ha denominado «la grammaire générative des jambes» (Bailly 2001: 21).

[...] l'homme des villes est d'abord seul, ce qu'il a devant lui, c'est [...] le libre ouvert de la ville, qu'il va falloir lire, interpréter, comprendre. Il y a des rues sur des plans qui sont comme des mots sur la langue, il y a des carrefours où l'on s'arrête longtemps, des squares où l'on s'affaisse, toute une ponctuation de la ville qui laisse respirer ses grandes phrases amorphes comme ses éclats lumineux. Un passage est un aphorisme, une impasse une question, un escalier une réponse, un boulevard une rengaine, un kiosque un refrain. Le dialogue se fait peu à peu, ce sont des fragments discontinus, des bribes qui s'ajointent, une chambre d'échos qui s'anime. La syntaxe lentement découverte laisse entrevoir sa structure : on marche dedans, on forme des suites de mots, des phrasés, on se glisse dans des durées, on établit des repères, des listes de petits invariants fétichistes. (Bailly 2001: 25)

Bailly va más allá e identifica unas ciudades con textos en prosa y otras, con poemas –en su opinión, París sería la ciudad en prosa por excelencia. Desde su punto de vista, los monumentos significativos aspiran a alcanzar el estatuto de poesías o citas arquitectónicas insertas en el tejido de la urbe, que puede ser, a su vez, un texto narrativo o un texto poético. El paseante es el héroe de la novela y, al mismo tiempo, su autor, pues la escribe en función de sus recorridos sobre el plano, citando según su voluntad, leyendo unas calles o unas plazas y no otras (Bailly 2001: 51).

También desde el urbanismo se ha hablado de la significación de la ciudad. En este sentido, es relevante la teoría del estadounidense Kevin Lynch, que considera que el espacio urbano debe ser «legible». Cuando se refiere a la legibilidad del paisaje urbano, Lynch hace referencia a «la facilidad con que pueden reconocerse y organizarse sus partes en una pauta coherente» (Lynch



2006: 11). Su visión es muy similar a las de Barthes y Bailly, pues él también compara la ciudad con un texto:

Del mismo modo que esta página impresa, si es legible, puede ser aprehendida visualmente como una pauta conexa de símbolos reconocibles, una ciudad legible sería aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global. (Lynch 2006: 11)

Kevin Lynch hace un inventario de cinco elementos físicos que configuran la imagen de la ciudad y que podríamos equiparar a esas unidades mínimas que, según Barthes, permitirían analizar el código en que se expresa el espacio urbano: sendas, bordes, barrios, nodos y mojones. Pero, lo que es aún más interesante para nosotros, Lynch habla también de la necesidad de «imaginar» la ciudad. El urbanista estadounidense define la «imaginabilidad» como «esa cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador [...]». De esta manera, una ciudad legible sería también una ciudad imaginable, pues al poseer una estructura lógica y fácilmente visible e interpretable, sería capaz de suscitar imágenes mentales a los ciudadanos. Sin embargo, las teorías de Kevin Lynch se limitan al estudio de la forma de la ciudad, sin profundizar demasiado en su significación, y se decanta por el análisis práctico y funcional del espacio urbano: «Un medio ambiente sumamente visible puede tener, asimismo, sus desventajas. Un paisaje saturado de significados mágicos puede inhibir las actividades prácticas» (Lynch 2006: 169).

Tanto Roland Barthes como el escritor italiano Italo Calvino consideran que es necesaria una mirada «inocente» para «ver» –en palabras de Calvino (1995: 319)– o «descifrar» –en palabras de Barthes (1997: 266)– la ciudad. Ambos señalan la existencia de una serie de prejuicios e ideas preconcebidas con las que habría que acabar, pues nos impiden leer la ciudad desde un punto de vista alejado de la funcionalidad o de la pretensión de objetividad típicas de la topografía, la sociología o el urbanismo.

Estos prejuicios que nos hacen referirnos a la ciudad desde un punto de vista esencialmente funcional, dejando de lado otras posibles interpretaciones



del espacio urbano, podrían atribuirse al predominio de un lenguaje propio de los tecnócratas que, según Pierre Sansot, autor de *La poétique de la ville*, desrealiza la ciudad, al tratar de describirla en términos de volúmenes y superficies. Esta pretensión técnica genera un lenguaje paralelo con el que no se denomina a las cosas por su verdadero nombre, lo que conduce a que éstas pierdan su esencia y su significación: el parque o el jardín ya no son sino «zonas verdes», y las calles y las avenidas se convierten en «vías de circulación», perdiendo así parte de sus cualidades. Sansot considera que este lenguaje urbanístico es perjudicial porque, con su pretensión de neutralidad, elimina la relación primordial del hombre con el espacio que le rodea, introduce una escisión entre ambos (*vid.* Sansot 1973: 10-11).

El hombre aprehende su entorno a través del lenguaje, y la ciudad, a su vez, genera un lenguaje propio y obliga al hombre a hablar con las palabras del café, del bulevar, del mercado, etc. En este sentido, los escritores serían los lectores privilegiados de la ciudad; pues si la ciudad se expresa y habla a todos sus habitantes, a todos los individuos que la observan y la recorren, no todos son capaces de comprenderla, de interpretar su lenguaje; sin embargo, aquellos que saben escribir son capaces de transmitir esa expresividad de la urbe (*vid.* Sansot 1973: 3).

Si bien hemos indicado que los escritores son los lectores privilegiados de la ciudad, cualquier persona puede ser capaz de leerla. La mejor manera de leer la ciudad –y en este punto coinciden todos los autores estudiados– consiste en recorrerla. Cada individuo emprenderá un camino diferente que le conducirá a una interpretación distinta del espacio urbano. Para Sansot, existen una serie de «démarches fondamentales (comme la déambulation nocturne, comme la dérive de l’homme traqué) [...]» (Sansot 1973: 12-13), a través de las cuales la ciudad se desvela, y que definen las diferentes maneras en que ésta puede ser vista. También Bailly (2001: 23-24) considera que el paseo errático, sin destino prefijado –precisamente el del *flâneur* de la ciudad moderna–, es el que ofrece una mejor lectura de la urbe, mientras que la circulación por itinerarios preestablecidos constriñe la imaginación del paseante y limita necesariamente su interpretación del paisaje urbano.



Existen ciertos criterios que pueden determinar el recorrido por la ciudad: los accidentes geográficos, las condiciones climatológicas, los espacios visitados de manera recurrente, los lugares a los que se acude por necesidad u obligación, los puntos más populares o atractivos de la urbe, etc. Sansot identifica en este hecho una serie de impulsos o pautas sociales de distinta especie que convierten ciertos recorridos en itinerarios privilegiados frente a otras alternativas posibles.

En lo que se refiere a las cuestiones geográficas u orográficas, hay que establecer una clara distinción entre el espacio urbano y el espacio rural. Si en el pasado, en el campo las construcciones tenían en cuenta las fuentes de agua, la rotación del sol, los espacios protegidos del viento y de las inclemencias meteorológicas, en la ciudad estas circunstancias desaparecen o quedan relegadas a un segundo plano, especialmente a partir del desarrollo tecnológico derivado de la Revolución Industrial. El terreno irregular se allana, se asfaltan las calles; los saltos y desniveles se salvan con escaleras, los accidentes orográficos son mínimos; los ríos se soterran o se atraviesan con puentes. Las dificultades del terreno desaparecen en la ciudad y son muy escasos los elementos de este tipo que influyen en el trazado del itinerario del paseante. Por otra parte, en muchos casos, «ce paysage, travaillé par l'homme, par l'Histoire, comporte une diversité étonnante, égale à celle d'un monde sauvage» (Sansot 1973: 64). Sin embargo, si –como señalábamos– las diferencias orográficas son mínimas, los desniveles sociales son máximos en la ciudad, al contrario de lo que sucede en las pequeñas poblaciones rurales. Un recorrido por la ciudad nos puede llevar de los barrios más ricos a las zonas más miserables en apenas unos pasos.

Si existe toda una serie de recorridos funcionales, que responden a las necesidades y obligaciones diarias del hombre (ir al trabajo, volver a casa, ir a comprar, a comer) y que están definidos por cuestiones prácticas –el camino elegido será aquel que permita llegar de un lugar a otro de la manera más rápida y directa posible–, también hay otros itinerarios que permiten al hombre adquirir nuevas perspectivas de su ciudad. Dejando a un lado las obligaciones y el pragmatismo, la ciudad ofrece al hombre total libertad para recorrerla y



descubrirlos. No hay caminos prohibidos –salvo casos concretos como las *gated communities* o las infraestructuras-barrera (vid. Prada Trigo 2010: 22)–; en cada intersección se abren ante el paseante varias rutas alternativas que ofrecerán distintas perspectivas del espacio urbano.

Puesto que es imposible observar la ciudad desde más de una perspectiva cada vez, la manera de reconstruir la ciudad consistirá en combinar todas esas perspectivas. La suma de estas visiones diversas genera una imagen de conjunto de la ciudad⁹. A pesar de su heterogeneidad, de los contrastes existentes entre las diferentes zonas y distritos, vemos la ciudad como un conjunto coherente. Esto no se debe únicamente a la percepción visual derivada del hecho de que edificios, monumentos, calles y barrios se yuxtapongan unos a continuación de otros, sino a que los centros urbanos tienen un carácter unitario en sí mismos que nos permite reconocerlos como un todo. Siempre existen elementos unificadores, rasgos que definen el carácter de la urbe. Cada ciudad tiene una estructura lógica, una distribución propia y, muchas veces, única. Es lo que Kevin Lynch denomina «imagen de la ciudad», y lo que en la Antigüedad se definía con la expresión «los dioses de la ciudad» –según explica Calvino (1995) en el artículo del mismo título–, es decir, su espíritu, su carácter profundo y definitorio. Lynch describe así el proceso por el que se genera la imagen del paisaje urbano:

Las imágenes ambientales son el resultado de un proceso bilateral entre el observador y su medio ambiente. El medio ambiente sugiere distinciones y relaciones, y el observador [...] escoge, organiza y dota de significado lo que ve. [...] la imagen en sí misma es contrastada con la percepción filtrada, mediante un constante proceso de interacción. (Lynch 2006: 15)

De este hecho, podemos inferir que la «imagen de la ciudad» es subjetiva, puesto que es diferente para cada individuo: «[...] la imagen de una realidad determinada puede variar en forma considerable entre diversos observadores»

⁹ Una de las imágenes preferidas por los novelistas del siglo XIX es la visión aérea de la ciudad, que se logra observándola desde un punto elevado, como un campanario, una torre o una montaña. Son numerosos los ejemplos que encontramos en la literatura de ficción (cfr. Matas Pons 2010: 99-148), pero también en la literatura de viajes: los viajeros eligen en muchos casos esta perspectiva para ofrecer una primera imagen global de la ciudad visitada (De Seta 1996: 110-112; Fraticelli 2010: *passim*).



(Lynch 2006: 15). ¿Por qué, entonces, existe una imagen relativamente única y generalizada, especialmente en el caso de determinadas ciudades?

Parece haber una imagen pública de cada ciudad que es el resultado de la superposición de muchas imágenes individuales. O quizás lo que hay es una serie de imágenes públicas, cada una de las cuales es mantenida por un número considerable de ciudadanos. (Lynch 2006: 61)

En este punto, la literatura desempeña un papel importante, pues ha favorecido la difusión de ciertas imágenes urbanas, así como la mitificación de determinadas ciudades, que han pasado al imaginario colectivo asociadas a metáforas y símbolos, e incluso a títulos de obras literarias y artísticas, o a autores concretos.

Cada una de las imágenes individuales de las que habla Lynch, las imágenes popularizadas por la literatura y el arte, la imagen derivada de los hechos históricos, de los acontecimientos sociales, políticos o culturales que han marcado la evolución de una ciudad se superponen sobre el paisaje urbano, como capas que lo recubren, generando una imagen de la ciudad compleja y, sin embargo, coherente y unitaria.

La ciudad aparece como testigo de la historia. En ella se pueden leer – mediante lo que Sansot denomina «lectura arqueológica»– los grandes hechos, las vivencias individuales y colectivas de los hombres que han habitado y habitan el espacio urbano.

Les rues, les façades, les quartiers cessent d'être muets : non point parce qu'ils transmettent un message venu d'ailleurs, mais parce qu'ils sont les témoins de l'histoire individuelle et collective des hommes. Toute ville et toute la ville s'exposent comme l'horizon indépassable de nos serments, de nos luttes et de nos rencontres. (Sansot 1973: 48)

A diferencia del campo –que cubre el paso de los hombres, donde la tierra y el tiempo borran sus huellas, su trabajo, su obra–, la ciudad queda marcada por todos los actos del hombre. Hay numerosas pruebas del pasado: los nombres de las calles, los monumentos conmemorativos, los edificios históricos que se combinan con las nuevas construcciones, los carteles y letreros, son indicadores de la historia y la evolución de una sociedad.



Cada persona recorre la ciudad que tantas otras han pisado; pero, al mismo tiempo, «dans une ville, chacun de nous a singulièrement conscience de vivre une aventure propre [...]» (Sansot 1973: 16). La ciudad nos habla a cada uno de nosotros a través de lugares que no pertenecen a nadie, que han acumulado cantidad de presencias y que son compartidos por todos los ciudadanos. Algunos de estos lugares son puntos emblemáticos del paisaje urbano, edificios o espacios que definen la imagen de una ciudad en concreto; otros son lo que Sansot denomina «grandes lugares urbanos» y, con frecuencia, influyen de alguna manera en el trazado del itinerario del paseante, en la lectura que éste hace del espacio de la ciudad, como la presencia de una estación de tren, de un río o de una plaza. En la enumeración de elementos que configuran la imagen de la ciudad, podríamos equiparar estos lugares a lo que Kevin Lynch denomina «mojones».

Los mojones son otro tipo de punto de referencia, pero en este caso el observador no entra en ellos, sino que le son exteriores. Por lo común se trata de un objeto físico definido con bastante sencillez, por ejemplo, un edificio, una señal, una tienda o una montaña. [...] Algunos mojones están distantes y es característico que se los vea desde muchos ángulos y distancias, por arriba de las cúspides de elementos más pequeños, y que se los utilice como referencias radiales. Pueden estar dentro de la ciudad o a tal distancia que para todo fin práctico simbolizen una dirección constante. De este tipo son las torres aisladas, las cúpulas doradas y las grandes colinas. [...] Otros mojones son fundamentalmente locales, siendo visibles únicamente en localidades restringidas y desde determinados accesos [...] detalles urbanos que caben en la imagen de la mayoría de los observadores. Se trata de claves de identidad e incluso de estructuras usadas frecuentemente [...]. (Lynch 2006: 63-64)

[...] la característica física clave [...] es la singularidad, un aspecto que es único o memorable en el contexto. Si los mojones tienen una forma nítida se hace más fácil identificarlos y es más probable que se los escoja como elementos significativos; y también si contrastan con su fondo y si hay una prominencia en la situación espacial. (Lynch 2006: 98)

Muchos de estos «grandes lugares» –que pueden definir el carácter de una ciudad o servir como punto de referencia– se caracterizan por las funciones que desempeñan en el entramado urbano. La estación, la plaza, el mercado, han sido contruidos con un fin determinado, para cumplir un cometido concreto. La literatura ha recogido estas funciones, describiendo las actividades que se



desarrollan en su interior y, en este sentido, los libros de viaje ofrecen valiosos ejemplos.

Además de caracterizarse por sus funciones, estos lugares vienen definidos por un foco central (*cfr.* Sansot 1973: 63) que permite identificarlos y diferenciarlos de los demás. En el interior de estos espacios o edificios existe un elemento que resume la idiosincrasia de dicho lugar: la sala de espera y el reloj en la estación de ferrocarril, la barra en el bar, los bancos o la estatua en la plaza pública, etc.

Estos espacios emblemáticos de la ciudad generan un lenguaje propio, un imaginario y unas ensoñaciones que se prolongan en la literatura y el arte, y que, en el contexto urbano, no afectan sólo al espacio en cuestión, sino que también impregnan su alrededor. Los espacios que rodean a la estación, al hospital, al cementerio tienen un carácter propio, derivado de la fuerza de este elemento urbano, de la influencia que ejerce sobre los espacios aledaños.

Pero lo que diferencia a la ciudad de otros entornos no son las funciones que en ella se cumplen, pues la mayoría de ellas –trabajar, comer, reunirse, descansar...– también se cumplen en los pueblos y en las civilizaciones tradicionales. La ciudad imprime su carácter a estas acciones. Y no sólo la ciudad, sino cada uno de los grandes elementos del espacio urbano. Como indica Pierre Sansot en *La poétique de la ville*, no es lo mismo reunirse en un restaurante, en un café o en una calle. Es más, el encuentro viene marcado y definido por el lenguaje propio de ese espacio, por la manera de expresarse que ese lugar genera en los hombres (Sansot 1973: 13). Estos espacios emblemáticos y significativos marcan los ritmos del paseante que se desplaza en torno a ellos. Richard Sennett recoge esta idea de Juan de Salisbury (c. 1120-1180) quien, además, comparaba estos «mojones» con las partes de un organismo vivo que es la ciudad, lo que nos permite relacionar la imagen de la ciudad como texto legible con la metáfora que identifica la ciudad con un cuerpo¹⁰:

¹⁰ Para ampliar la información y los ejemplos sobre la metáfora de la ciudad-cuerpo, remitimos a los siguientes trabajos: «La ville en tant que corps: Métaphores corporelles de l'espace urbain» (Peñalta Catalán 2011b) y «Metáforas básicas de la ciudad como cuerpo» (Muñoz Carroble y Peñalta Catalán 2014).



Juan de Salisbury [...] relacionó la configuración del cuerpo humano con la de una ciudad: consideraba así el palacio o la catedral de la ciudad como su cabeza, el mercado central como su estómago, las casas como sus manos y sus pies. Por ello, la gente debía moverse con lentitud en una catedral porque el cerebro es un órgano de reflexión, y con rapidez en un mercado porque la digestión se produce como un fuego que arde con celeridad en el estómago. (Sennett 1997: 26-27)

La ciudad no sólo está formada por sus espacios; las personas también forman parte del paisaje urbano. Su carácter social –o erótico, en palabras de Roland Barthes– es uno de los rasgos que definen el espacio urbano y lo oponen a un espacio no-urbano o rural. La ciudad es un espacio social y de socialización; es un lugar de encuentro, de intercambio, de desarrollo de las actividades económicas y de ocio, etc. Los lugares públicos –el metro, las plazas, los mercados, los bulevares– son los espacios en los que se cruzan todos los ciudadanos, independientemente de su extracción social. Por otra parte, es apreciable la diferenciación social entre unos barrios y otros, entre unos comercios y otros, entre unos lugares de ocio y otros. Y es que todos los aspectos de la sociedad se concentran y se reflejan en el espacio urbano.

Pero volvamos a la lectura de la ciudad y a los distintos puntos de vista posibles. Evidentemente, no leerán el espacio urbano de la misma manera uno de sus habitantes y un viajero; ni tampoco el viajero que la visita por primera vez y aquél que vuelve una y otra vez –como si de un peregrinaje se tratara– a una ciudad por la que se siente especialmente atraído. Existen diferentes maneras de ser testigo de la ciudad; «il est des témoignages différents qui en appellent à des expériences diverses» (Sansot 1973: 20). Cada persona observa el espacio urbano de una forma distinta, en función de sus obligaciones, del motivo que le impulsa a desplazarse por la ciudad, de su relación con la misma, de su experiencia, de su conocimiento del paisaje urbano, etc. Evidentemente, no interpretan de la misma manera su recorrido por la ciudad el taxista, la prostituta, el policía, el mendigo, el jubilado o el topógrafo.

A través de la experiencia del paseo se aprehende el espacio urbano; pero la ciudad no se nos ofrece al primer vistazo. Para conocerla no basta con identificar las funciones de cada uno de sus edificios. De hecho, esto es relativamente sencillo, pues los hombres se han encargado de inscribir estas



funciones en los carteles y señales que inundan la ciudad. Así, podemos identificar los negocios por sus letreros –supermercado, mercería, agencia inmobiliaria–; leemos los menús de los restaurantes expuestos en sus puertas, los horarios de apertura y cierre de los comercios, las tarifas de los transportes públicos en las paradas de autobús y metro; sabemos que no se debe pisar el césped, que está prohibido fijar carteles en los muros, e incluso somos capaces de leer las señales que regulan el tráfico en la ciudad, a pesar de que se trata de un código icónico no lingüístico. Todas estas informaciones, disponibles al alcance de cualquiera que sepa leer o interpretar las señales, ofrecen datos útiles sobre el funcionamiento social y económico de la ciudad. Sin embargo, la lectura de la ciudad que nosotros pretendemos hallar en los textos literarios seleccionados para el corpus de esta investigación va más allá de este primer nivel, pues trataremos de profundizar en la significación o las funciones que cada uno de los autores –o de los personajes– otorga a distintos elementos urbanos que configuran el entramado de la urbe.

El mensaje de la ciudad parece oculto, puesto que no se ofrece abiertamente a todos los ciudadanos, según indicaban Barthes y Sansot. Así, la ciudad, en muchas obras literarias, se convierte en el escenario de una búsqueda o de una investigación. Un ejemplo evidente lo ofrecen las novelas policíacas. Sin embargo, son muchos los textos en los que se produce una búsqueda en el marco del paisaje urbano; una búsqueda de algo o de alguien, incluso de uno mismo. Y no es por azar que los escritores sitúan esta búsqueda en una ciudad. El desciframiento, la interpretación del espacio favorece el auto-conocimiento. La búsqueda de uno mismo es una iniciación; por eso mismo, este recorrido por la ciudad, descifrando las pistas que nos ofrece, se convierte en una experiencia iniciática, sobre todo cuando el paseante entra en contacto con la parte oscura, subterránea de la ciudad: «Cette confrontation avec les aspects désagréables ou répugnants de la ville coïncide avec la mort initiatique» (Sansot 1973: 56). El hombre busca las respuestas en estos lugares, en el mercado, en los barrios obreros o periféricos, en el metro.

La ciudad ofrece un recorrido iniciático, como lo hacía el laberinto. En este espacio es fácil perderse, la ciudad obliga al paseante a volver sobre sus pasos, a



buscar la salida, la respuesta, el centro. La ciudad «nos hace pasar del extravío al conocimiento» (Sansot 1973: 56).

En muchos casos, la ciudad aparece como objeto de deseo. Guiado por sus anhelos, el hombre penetra en la ciudad con el fin de conquistarla. Pero la ciudad es engañosa, y termina por atrapar al hombre, que se pierde en el laberinto de sus calles. De este hecho se deriva un doble simbolismo –positivo y negativo– del espacio urbano. La imagen positiva ha dado lugar a ciudades opulentas, protectoras y nutricias, que se oponen a las generadas por la visión negativa de la urbe. De esta manera, a las ciudades felices y plenas como la Jerusalén celeste o la Roma de la *Eneida* se oponen las ciudades incompletas o malditas: Sodoma, Babel, la Gran Babilonia del Apocalipsis, Troya y Cartago (Dubois 1985: 168-169).

Todo este conjunto de imágenes, metáforas y símbolos generados por la ciudad y que configuran el imaginario urbano queda reflejado en las obras literarias de los autores que han «leído» e interpretado el paisaje urbano.

Podría pensarse que la gran metrópoli contemporánea, puesto que tiende a perder su significación y sus rasgos de identidad –convirtiéndose en lo que Rem Koolhaas denomina «ciudad genérica»– y a dejar de ser un espacio antropológico –que, según Marc Augé, es todo aquel espacio identitario, relacional e histórico (Augé 1992: 69)– para convertirse en un no-lugar, no será capaz de generar nuevas metáforas e imágenes, no servirá como inspiración literaria. Sin embargo, no es así. Es cierto que las grandes ciudades contemporáneas tienden a la homogeneización, tanto al eliminar cualquier apunte de originalidad en la urbanización de los nuevos barrios periféricos –«La Ciudad Genérica es fractal, una interminable repetición del mismo módulo estructural simple» (Koolhaas 2006: 17)– como al asimilarse unas a otras.

Pero precisamente este hecho ha sido recogido por la literatura más reciente, que presenta al individuo anónimo mezclado con la masa en la gran ciudad, perdido entre los edificios de la metrópoli, en barrios en los que carece de cualquier punto de referencia. A pesar de su carácter de espacio de socialización, en la literatura contemporánea encontramos a menudo la imagen



de la ciudad asociada a la soledad del hombre, rodeado de individuos pero, aun así, aislado.

De la misma manera, los elementos urbanos privilegiados son diferentes. Si hasta mediados del siglo XX era habitual encontrar en la literatura descripciones de iglesias o historias que transcurrían en mercados, hoy en día son otros los elementos de la ciudad que cobran protagonismo, y no es raro encontrar en las novelas de los últimos años aeropuertos, oficinas o rascacielos. Asimismo, los espacios de la ciudad moderna siguen estando presentes en la literatura más reciente aunque, en muchos casos, despojados de su significación original y transgrediendo sus funciones¹¹. Así, aunque la ciudad posmoderna haya perdido muchos de sus rasgos de identidad, sigue siendo un espacio «legible» –como bien puede apreciarse en la literatura y el cine actuales–, generador de múltiples interpretaciones y significados.

¹¹ El interés por estos procesos de transgresión que originan diferentes metáforas e interpretaciones simbólicas se ha puesto de relieve en trabajos realizados por investigadores de diversos ámbitos que han sistematizado su labor en artículos y volúmenes (*cfr.* Popeanga 2008 y 2010b; Popa-Lisceanu y Fraticelli 2006; Popeanga y Fraticelli 2002; Matas Pons 2010; Ayala 2012, entre otros).

3. VENECIA EN LA EDAD MEDIA: UNA POTENCIA COMERCIAL Y GUERRERA

En la Edad Media, Venecia es una de las ciudades más fascinantes de Europa, no sólo por su orografía –una ciudad asentada sobre las aguas, algo que llamará la atención de todos sus visitantes– sino también por su constante actividad comercial, por el poder de su flota –tanto comercial como militar–, por su riqueza, su arquitectura, sus numerosas iglesias, por la gran variedad de productos que podían encontrarse en sus mercados, por la suntuosidad de sus fiestas, por todas las curiosidades y entretenimientos que la ciudad ofrecía a los viajeros. Esta es la Venecia de Marco Polo, y la de otros muchos venecianos que, como el audaz aventurero, abandonaron la ciudad de los canales para emprender el viaje hacia Oriente, abriendo rutas comerciales y conquistando nuevos territorios para mayor gloria de la Serenísima¹². En sus viajes, los venecianos difundían el nombre de la República de San Marcos a lo largo y ancho del mundo conocido, aumentando la fama de sus ciudadanos, hábiles navegantes y comerciantes, y descubriendo lugares hasta entonces desconocidos en Occidente. Según el embajador Iosafa Barbaro, que realiza dos viajes por Oriente en el siglo XV, gran parte de la tierra aún permanecería ignota si no fuese por el valor de los mercaderes y aventureros venecianos:

[...] dopo che l'imperio romano non signoreggia per tutto come una volta fece, e che la diversità de' linguaggi, costumi e religioni hanno come a dir passato e rinchiuso questo mondo inferiore, grandissima parte di questa poca la qual è abitabile saria incognita, se la mercanzia e marinarezza per quanto è stato il poter de' Veneziani non l'avesse aperta. Tra li quali [...] credo poter dir con verità d'esser io uno di quelli, conciosiaché quasi tutt'il tempo della gioventù mia e buona parte della vecchiezza abbia consumata in luoghi lontani, in genti barbare, fra uomini alieni in tutto dalla civiltà e costumi nostri, tra li quali ho provato e veduto molte cose [...]. (Barbaro 1583:f. 92)

¹² Marco Polo es el más célebre de los mercaderes venecianos que emprende el periplo por las rutas de Asia, pero fueron otros muchos los que le siguieron, como Iosafa Barbaro, que viaja a Tana y a Persia en 1436 y 1471 respectivamente; Ambrosio Contarini, «gentiluomo veneziano» enviado como embajador de la *Signoria* de Venecia ante el rey de Persia, o Nicolò de' Conti, que recorrió las Indias orientales y cuyo viaje puso por escrito *messer* Poggio Fiorentino (Ramusio 1583:f. 65).



En esta época, todos los súbditos de Venecia tenían el deber de traer a la ciudad todo aquello de interesante, bello o curioso que encontrasen en sus viajes, desde columnas de mármol hasta reliquias de santos; y de recoger todas aquellas informaciones que pudieran ser de utilidad para la República, especialmente en lo que se refería a las costumbres, la lengua, el comercio, las rutas, los intereses, las fuentes de riqueza o el modo de vida de otras ciudades; en definitiva, todo lo que contribuyera a aumentar la gloria y prosperidad de la Serenísima (Diehl 1961: 36).

La riqueza y el esplendor de la vida en la laguna maravillarán a los viajeros medievales, tanto a los peregrinos que llegaban a Venecia para embarcarse rumbo a Tierra Santa (*cfr.* Brillì 2010: 20) como a los embajadores o príncipes extranjeros, que eran recibidos con gran pompa por los gobernantes de la laguna. Muchos de estos viajeros dejaron por escrito sus impresiones en sus crónicas de viaje (Béguelin-Argimón 2011: 244-249), lo que nos permite imaginar cómo era la ciudad de San Marcos en aquella época.

3.1. El relato de la aventura en la Edad Media

Para analizar la imagen de la Venecia medieval, nos basaremos en los relatos de diferentes viajeros que visitaron la ciudad de los canales entre los siglos XIII y XVI.

Los libros de viajes medievales son una importante fuente de información en muchos aspectos: histórica, etnológica, artística, mitológica, política, religiosa, geográfica, etc. Este género tuvo una amplia difusión en la Edad Media y contribuyó a ampliar el horizonte de conocimientos de la época. Aunque estos textos recogen informaciones heterogéneas de manera abigarrada, y a pesar de que el objetivo fundamental de los viajeros no era elaborar una obra literaria –por lo que la función estética queda relegada a un segundo plano frente al criterio funcional y utilitario–, los libros de viajes tuvieron mucho éxito en la Europa medieval. Su popularidad puede explicarse por la confluencia entre las expectativas y necesidades del público receptor y la habilidad del autor para elaborar y transmitir «un mensaje capaz de interesar, implicar y dar respuestas a dicho público» (Béguelin-Argimón 2011: 14-15). Los relatos de los viajeros que



recorren los caminos medievales, además de contribuir en gran medida al acervo de conocimientos, ayudaron a reducir la incertidumbre que suponía enfrentarse a lo desconocido. Las cruzadas de los siglos XI y XII; las largas peregrinaciones a Jerusalén, Santiago de Compostela y Roma; la constante expansión del comercio a larga distancia, y la creación de factorías europeas por todo el Mediterráneo e incluso en el Mar Negro hicieron que, en prácticamente todas las localidades europeas, resultase sencillo establecer contacto directo con personas que habían recorrido distancias considerables y que traían consigo el relato de sus experiencias y conocimientos adquiridos en el extranjero. El interés cada vez mayor por lo extraño y lo remoto se extiende de manera gradual por toda la sociedad; y la ampliación del mundo conocido en la época de los descubrimientos –entre los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI– no se habría producido sin la base técnica e intelectual que edifican gradualmente muchas generaciones de viajeros (Wade Labarge 1992: 18, 22).

El hombre medieval es un *homo viator*, que se desplaza continuamente, que vive en camino, para el cual el viaje constituye una parte primordial de su existencia y que siente «una necesidad imperiosa de movimiento, de cambio, una inquietud a la cual se adhieren incluso algunas órdenes religiosas». En las rutas se cruzaban caballeros, clérigos, mercaderes y aventureros. Unos emprendían aventuras de descubrimiento y conquista de nuevas tierras; otros, misiones evangelizadoras; los comerciantes más intrépidos buscaban rutas accesibles para llegar a las riquezas de Asia; con la difusión de los mitos de Oriente –como el de la existencia del reino del Preste Juan o el del Gran Tamerlán– son muchos los exploradores que parten en busca de los tesoros descritos por otros viajeros (Popeanga 2005: 18-19).

Estas leyendas sobre tierras exóticas y seres monstruosos se divulgaban precisamente gracias a las narraciones de los viajeros que abandonaban su tierra para explorar países lejanos. «Los que emprendían la aventura de descubrimiento difundían a nivel popular las leyendas en torno al país de las amazonas, del reino del Preste Juan, de la inexpugnable fortaleza del Viejo de la Montaña, aparte de trazar una geografía fantástica, de ofrecer al público medieval un espacio poblado de monstruos, de seres extraordinarios y curiosos,



con una vegetación exuberante y sumamente rico en oro y piedras preciosas» (Popeanga 2005: 20). Son numerosos los textos de este tipo que se conservan, y su estudio permite conocer el contexto histórico y cultural en el que se insertan. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, entre los relatos de viajes medievales, hay textos que describen un viaje real, mientras que otros narran un viaje imaginario, cuyo autor repite historias y leyendas extraídas de las descripciones de otros viajeros o de «autoridades» más o menos próximas en el tiempo –aunque, habitualmente, los relatos que podrían considerarse más «realistas» también están salpicados de «maravillas».

Para la descripción de Venecia nos interesan los primeros, los que son testimonio de una experiencia real, cuyo protagonista pone por escrito –o dicta a una tercera persona– su aventura, sus impresiones, sus recuerdos. Entre los relatos de viajes reales pueden encontrarse diferentes tipos, dependiendo de quién sea el autor del relato, cuáles sean sus objetivos, cuál sea la función del viaje y del propio texto, a quién vaya dirigido, qué información aporte, etc. Siguiendo la clasificación establecida por Jean Richard (1981) podemos distinguir entre las guías de peregrinaje, los relatos de las cruzadas y de expediciones lejanas, las relaciones de embajadores y misioneros, las narraciones de exploradores y aventureros y las guías para comerciantes; además de los ya mencionados viajes imaginarios. Para reconstruir la imagen de la Venecia medieval contamos con ejemplos de prácticamente todos estos tipos de libros de viajes, desde los relatos de la Cuarta Cruzada de Robert de Clari o Geoffroy de Villehardouin –que participaron en la toma de Constantinopla en 1204 y que describen la magnificencia de la flota de Venecia y el valor de sus hombres–, pasando por las descripciones de misioneros como Philippe de Mézières o comerciantes como Pero Tafur, hasta llegar a los detallados informes del embajador Philippe de Comynnes, enviado a Venecia por Charles VIII de Francia, o de don Fadrique Enríquez de Ribera, primer Marqués de Tarifa.

Son numerosos los testimonios de viajeros que pintan la imagen de Venecia en la Edad Media; sin embargo, dado el alcance limitado de este capítulo introductorio, nos hemos ceñido al análisis de los textos de seis viajeros para extraer de ellos algunas informaciones sobre la ciudad medieval. En esta



selección hemos procurado incluir narraciones de viajes de diversos tipos, cuyos autores –de diferente procedencia geográfica y extracción social– describen la ciudad de los canales y a sus gentes desde puntos de vista y con estilos muy diferentes.

Cronológicamente, los primeros que visitan la ciudad de San Marcos son los cruzados Geoffroy de Villehardouin¹³ y Robert de Clari¹⁴, que tomaron parte en la Cuarta Cruzada que finalizó con la toma de Constantinopla en 1204. Aunque las descripciones de la ciudad son limitadas –puesto que la mayor parte de su estancia en territorio de la República la pasaron confinados en la isla de San Nicolás del Lido¹⁵– sus observaciones sobre la flota veneciana, las técnicas de combate o el poder del *doge*¹⁶ resultan muy reveladoras en cuanto a los intereses políticos y económicos y las técnicas diplomáticas de la Serenísima – que ejerció un papel fundamental para el desvío de la cruzada hacia la ciudad del Bósforo. La propia naturaleza de los textos también influye en la brevedad de las descripciones: estos relatos de la cruzada se asimilan al género de la crónica, donde el tema central es la narración de aventuras de tipo histórico y de

¹³ Un exhaustivo retrato de Villehardouin (1160-1212), Mariscal de Champaña, con multitud de datos biográficos puede leerse en Du Cange (1828: I-XXIII).

¹⁴ Sobre los escasos detalles biográficos conocidos de Robert de Clari (c. 1170-¿?) y su participación en la Cuarta Cruzada a las órdenes de su señor Pierre d'Amiens y del Conde de Saint Pol, *vid.* Lauer (1924: v-viii) y Pauphilet (1952: 3). Su obra *La conquête de Constantinople* es un relato de la expedición –posiblemente la aventura más extraordinaria de la Edad Media– y la historia de quienes conquistaron Constantinopla. Puesto que no era más que un simple soldado, Clari no conocía la planificación de la ofensiva, ni las intrigas políticas, ni los verdaderos intereses de los líderes de la cruzada; sin embargo, su narración traduce las inquietudes del ejército y, sobre todo, representa un testimonio directo, de primera mano, de esta aventura de conquista. «Ore avez oï la verité, comme faitement Constantinople fu conquise [...]; que cil qui y fu et qui le vit, et qui l'oï, le tesmoigne, ROBERS DE CLARI li chevaliers, et a fait metre en escrit la verité si comme ele fu conquise. Et ja soit ce que il ne l'ait si belement contée comme maint bon diteur l'eussent contée, si en a il toutes heures la droite verité contée, et assez de verités en a tues qu'il ne put mie toutes ramembrer» (Clari 1952: 81). Aquí reside precisamente el interés de la narración, como el propio autor pone de manifiesto. Y aunque el picardo sea «poco conocedor de las letras» y el relato de sus peripecias no sea más que «un discurso oral textualizado», sin referencias a las autoridades ni especial atención a los recursos retóricos y estilísticos, su frescura, originalidad y veracidad hacen de él una fuente fundamental sobre la Cuarta Cruzada (Popeanga 1992: 166).

¹⁵ Aunque los venecianos se negaban a zarpar en tanto los cruzados no pagaran la cantidad acordada para el transporte de los ejércitos e incluso amenazaban con cortar los suministros a las tropas recluidas en la isla, es necesario señalar que este aislamiento era una precaución habitual en estos casos, destinada a evitar alteraciones del orden o la propagación de enfermedades (Norwich 2009a: 159-160).

¹⁶ *Doge* es un culturrema o realia, es decir, un término que designa una realidad cultural propia, en este caso, de la historia de Venecia. A lo largo de este trabajo utilizaremos indistintamente las palabras «doge» y «dux», aunque esta última, incluida en el Diccionario de la Real Academia, no tenga un significado exactamente equivalente al de la primera (*cfr.* Boerio 1867: § Dose). Descartamos, en cualquier caso, la forma «dogo» –intento de adaptación de '*doge*' al castellano– cuyo uso se ha generalizado en los últimos años (y que sólo está recogida en el diccionario en la acepción de «perro dogo»). Agradezco esta puntualización al profesor Luis Luque, de la Universidad Ca' Foscari de Venecia.



las hazañas de los protagonistas en detrimento del desarrollo de otros elementos, como el espacio geográfico (Salcines de Delás 1995: 19).

Mucho más exhaustivo es el informe de Philippe de Commynes, diplomático y cronista francés de origen flamenco¹⁷ que, bajo el reinado de Louis XI y, posteriormente, al servicio de su sucesor Charles VIII de Francia, desempeña el papel de «director de asuntos extranjeros» y de coordinador de las iniciativas y empresas diplomáticas dirigidas por el rey en el ámbito de la península italiana. Commynes dedica prácticamente un tercio de sus *Mémoires*¹⁸ a la empresa diplomática italiana de los años 1494-1495 y nos ofrece una larga descripción de Venecia, ciudad que ejerció una verdadera fascinación sobre el memorialista. Commynes es enviado allí en octubre de 1494 por nueve meses, y regresará de nuevo en 1495 por un breve periodo de apenas quince días. El balance de su misión no es del todo positivo, pues Commynes debía recabar el apoyo de los venecianos para el rey de Francia, objetivo que no logra¹⁹. No obstante, y a pesar de las diferencias políticas y diplomáticas, todas sus palabras son de respeto y admiración hacia los venecianos.

El texto más tardío que incluimos en este corpus es el *Viaje a Jerusalén* de Fadrique Enríquez de Ribera, primer Marqués de Tarifa²⁰, que visita Venecia como etapa de la peregrinación que hizo a Jerusalén entre 1518 y 1520, y que ofrece un relato más detallado que el de los cruzados (Béguelin-Argimón 2011: 24). En la misma línea se encuentra Pero Tafur, un hidalgo español que recorrió

¹⁷ Nació en 1445 en la Renescure, en el seno de la familia van den Clyte, familia que logró ascender en la escala social gracias a una estrategia matrimonial que les emparentó con los ilustres Communes (aunque el apellido de la familia es «Communes», Philippe suele firmar como «Commynes»). Varias generaciones de los Communes, sirvieron a los duques de Borgoña, ocupando diversos cargos diplomáticos y militares; de la misma manera, Philippe estuvo al servicio de Carlos el Temerario, duque de Borgoña, aunque más tarde se pasaría al bando de Louis XI de Francia. Sobre la caída en desgracia de su familia y la protección que el rey Louis XI brinda a Commynes, *vid.* Blanchard (2004: 12-13, 19-21).

¹⁸ Sus *Memorias*, escritas a instancias del arzobispo de Vienne Angelo Cato, son un elogio de Louis XI y un relato de su carrera diplomática, que le lleva a visitar numerosos lugares de Europa y, sobre todo, Italia. El relato concluye con la muerte del rey Charles VIII y el nombramiento del duque de Orleans como Louis XII. Su obra resulta verdaderamente interesante por la perspicacia de Commynes al analizar la situación política internacional, pero también por la valiosa información que nos transmite, ya que conoció de cerca a los protagonistas de la historia de su tiempo (Pauphilet 1952).

¹⁹ Más bien sucede lo contrario, pues el 31 de marzo de 1495 los venecianos firman una liga con el Papa, los reyes de España, Maximiliano I de Austria y el duque de Milán, con tres fines: en primer lugar, para defender la cristiandad amenazada por el avance del Turco; en segundo lugar, para la defensa de Italia, y por último, para preservar sus estados. El Dux advierte entonces a Commynes de que, si Charles VIII decide atacar a los milaneses, la liga actuará contra los franceses (Commynes 2004: 587, 604).

²⁰ Sobre la figura del Marqués de Tarifa (1476-1539) y su viaje, *vid.* Andrades Gómez (2001), Beltrán (2001) y González Jiménez (2001).



Italia, Alemania, Egipto, Constantinopla y llegó hasta Jerusalén en la primera mitad del siglo XV. Partiendo del puerto de Sanlúcar de Barrameda en el otoño de 1436, este castellano perteneciente a la corte de Juan II de Castilla, «noble, culto, instruido y de buen juicio, [con] la bolsa repleta y muy recomendado por el suyo a los demás soberanos amigos» (Jiménez de la Espada 1982: xvi), emprende un viaje por Europa y el Mediterráneo visitando ciudades como Brujas, Budapest, Roma, Constantinopla, Jerusalén o El Cairo, entre otras muchas. Resultado de este itinerario es el relato *Andanças e viajes de un hidalgo español*, que Tafur ofrece al rey Don Juan con una dedicatoria en la que explica los beneficios que supone viajar y conocer nuevas tierras²¹:

[...] de la tal visitaçion [de tierras extrañas], raçonablemente se pueden conseguir provechos cercanos á lo que proeza requiere, así engrandeciendo los fijosdalgo sus coraçones donde sin ser primero conosçidos los intervienen trabajos y priesas, como deseando mostrar por obras quien fueron sus antecesores, quando solamente por propias fazañas puede ser déllos conoçedora la jente estrangera. É no ménos porque, si acaesçe fazer retorno despues del trabajo de sus caminos á la provinçia donde son naturales, puedan, por la diferencia de los governamientos é por las contrarias qualidades de una naçion á otra, venir en conosçimiento de lo más provechoso á la cosa pública é estableçimiento della, en que principalmente se deben trabajar los que de nobleza no se querrán llamar enemigos. (Tafur 1982: 1-2)

Las *Andanças e viajes* de Pero Tafur no sólo nos permiten conocer cómo era Venecia en el siglo XV sino también visitar las posesiones territoriales de la Serenísima en el Mediterráneo²².

²¹ Los motivos y objetivos expuestos por Tafur en la dedicatoria no son los únicos. A lo largo de su narración, va señalando de manera más o menos explícita otros intereses que le han impulsado a emprender su periplo, como conocer el origen de su linaje y restablecer el vínculo que le emparenta con el emperador de Constantinopla Juan VIII Paleólogo (Tafur 1982: 140; Béguelin-Argimón 2011: 42), hacer una peregrinación a Tierra Santa, ver con sus propios ojos el reino del Gran Tamerlán –del que había oído hablar a los embajadores del rey Juan–, e incluso establecer relaciones personales con los príncipes y monarcas de otros países (López Estrada 1982: 13).

²² Tafur llega por primera vez a Venecia a finales del año 1436 y toma la ciudad de los canales como base de operaciones para emprender desde allí cuatro viajes más o menos largos: el primero, hacia Roma y otras ciudades italianas, del que regresa en mayo de 1437; el segundo, a Oriente, visitando Palestina, Egipto, Bizancio y Turquía, con retorno a Venecia en mayo de 1438, prácticamente un año después de su partida; el tercero, al imperio alemán y otras ciudades limítrofes de los Países Bajos, Polonia, Austria e Italia; y el último viaje, de regreso a España, en enero de 1439, a través del Adriático y el Mediterráneo hasta llegar a Cerdeña, donde queda interrumpido el relato manuscrito (cfr. Vives Gatell 1982: 27). En estas excursiones, la galera en la que viaja Tafur hace escala en distintos puertos de la costa de Esclavonia, de Albania, en la isla de Corfú, en Modón, en el golfo de Pátras, en Candía, en Morea, etc., territorios sometidos al Dux de Venecia, de los cuales el viajero explica su historia reciente, su conquista por parte de los venecianos, su



3.2. El cénit de una república comercial y guerrera

En la Edad Media, Venecia era una ciudad rica y deslumbrante. Al contrario de lo que se pueda pensar, la época de mayor desarrollo de la ciudad de los canales no es el Renacimiento –como sucede en la mayoría de las ciudades italianas– sino el Medioevo, y eso queda reflejado en el testimonio de los viajeros que visitaron la República veneciana entonces²³. Todas las observaciones que ofrecemos a continuación –extraídas de los textos ya mencionados– redundan en la idea de la ciudad rica y floreciente, una República comercial y guerrera, como lo es Venecia en este periodo.

En lo que sigue, haremos un repaso sobre la imagen de Venecia que transmiten los textos mencionados, aunque sin la intención de ser exhaustivos, ya que analizar todas las facetas de la ciudad de los canales supera con creces la intención introductoria de este capítulo. No seguiremos tampoco un orden cronológico en el comentario, sino que nos centraremos en aquellos temas que se repiten en los diferentes relatos, señalando los puntos de convergencia y divergencia entre las visiones de los diversos autores. En estas primeras descripciones comienzan a forjarse algunas de las imágenes de Venecia que veremos repetidas una y otra vez hasta convertirse en tópicos o en epítetos asociados al nombre de la ciudad.

Una ciudad acuática

La primera observación que hacen los viajeros con asombro es que Venecia está construida sobre el agua. Pero precisamente de esta ubicación es de donde procede su riqueza: gracias al desarrollo de su flota mercante y guerrera, la República ha logrado crear un imperio comercial floreciente. El agua que rodea la ciudad no sólo la dota de belleza y la convierte en un lugar único en el mundo, sino que también la protege de los enemigos.

situación política, su pérdida –en algunos casos– en los enfrentamientos contra turcos o napolitanos, su riqueza, su posición estratégica.

²³ Existe un documento de 1423 que ofrece cifras exactas que permiten tasar la riqueza de Venecia en la época. Se trata de un discurso del dux Tommaso Mocenigo que recoge datos tan interesantes como el número de habitantes de la República, que eran entonces 190.000, o que cada año se acuñaba moneda por valor de un millón de ducados de oro y otro millón de ducados de plata (*cfr.* Diehl 1961: 69).



Después de los numerosos periplos realizados por estos aventureros a lo largo y ancho del mundo conocido en la época y de las maravillas observadas en sus viajes, la peculiar ubicación de Venecia aún logra sorprenderles: Venecia es una ciudad construida sobre el agua. Philippe de Mézières²⁴, que residió en Venecia durante un periodo indeterminado de tiempo que podemos situar entre 1366 y 1372, deja constancia de este hecho en *Le Songe du Vieil Pelerin*²⁵: «[Venise est] merveilleusement assise, c'est assavoir enmy la mer, loing de la terre ferme environ une leue» (Mézières 1969: 254). Tafur y Commynes son mucho más elocuentes en sus descripciones. «La çibdat está puesta sobre la mar» –escribe Tafur– y los navíos andan por las calles. Y, de la misma manera que en Castilla cada cual tiene una bestia en la que cabalgar, así, en Venecia, cada ciudadano tiene una barca en la que desplazarse por los canales, y «quanto acá se presçian de gentil bestia [...] é el barco así mesmo bien entoldado con su estrado puesto é sus sillas, si van más de uno ó dos» (Tafur 1982: 204-205). Lo que maravilla a Philippe de Commynes es la cantidad y magnificencia de las

²⁴ Philippe de Mézières (1327-1405), originario de la ciudad de Mézières, en Picardía, y perteneciente a la baja nobleza, Canciller de Chipre y miembro del consejo de regencia de Charles V de Francia, viajó por Europa y Oriente Próximo durante prácticamente toda su vida: primero como soldado a las órdenes de varios monarcas y nobles europeos (1345-1359); más adelante como canciller del rey Pedro de Chipre (1359) y, finalmente, como propagandista de la cruzada contra el infiel –junto con el carmelita Pierre Thomas y el monarca chipriota–. Tras la muerte de sus compañeros en 1369, Philippe de Mézières regresa a Francia, donde es acogido por Charles V como consejero y amigo y designado preceptor del Delfín, el futuro Charles VI. Es en esta época cuando se retira al convento de los Celestinos en París, donde pasará los últimos veinticinco años de su vida dedicado a la actividad literaria, hasta la fecha de su muerte en 1405. Este retiro no es absoluto, pues Mézières se mantiene al tanto de los acontecimientos que suceden en Francia y Europa –que aparecen recogidos en sus textos– y sigue en contacto con Charles V y con su sucesor, Charles VI (Coopland 1969: 5-7; Popeanga 1995: 85-86).

²⁵ *Le Songe du Vieil Pelerin* es una crónica de sus viajes por Europa, Asia y el Norte de África en la que se funden la alegoría cristiana y la realidad de su experiencia directa. El volumen, dedicado al rey de Francia Charles VI y cuya escritura finaliza en 1389, se divide en tres libros: en el primero, el «Viejo Peregrino» transformado en *Ardant Desir* narra su viaje alrededor de todo el mundo conocido en compañía de *Bonne Esperance*, *Verite*, *Paix*, *Misericorde* y *Justice*, buscando un lugar donde estas damas puedan forjar la moneda de la fe cristiana; en el segundo libro los viajeros llegan a Francia, donde Mézières analiza la sociedad francesa en todos sus órdenes, desde el gobierno hasta la administración, y desde las altas jerarquías eclesiásticas hasta los agricultores y el «menu peuple»; sólo el rey queda al margen de este análisis y en él se centra el tercer libro, el más extenso de los tres. Para el estudio de Venecia, nos interesa fundamentalmente el primer libro, pues Mézières dedica dos capítulos a la ciudad de los canales, donde residió dos o tres años, periodo del que tenemos pocos datos pero que puede situarse entre 1366, año de la muerte de Pierre Thomas, y 1372, cuando Mézières reaparece en Aviñón con motivo de la elección del papa Gregorio XI. Durante esta estancia en Venecia, Philippe «adquirió un inmenso respeto por la ciudad y sus instituciones» (Coopland 1969: 6), lo que se aprecia en sus descripciones. A pesar de que Jean Richard clasifica *Le Songe du Vieil Pelerin* como un relato alegórico, la experiencia del viaje en el caso de Mézières es real, y como tales podemos considerar sus observaciones sobre la ciudad de los canales; siempre teniendo en cuenta que el objetivo principal del autor no es la narración de un periplo, sino describir «el estado de la fe y la moral cristianas en diferentes países del mundo, recurriendo a la ficción del viaje» (Richard 1981: 36).



iglesias construidas en pequeñas islas en medio del agua y, por supuesto, el peculiar método que los venecianos emplean para desplazarse por el interior de la ciudad:

Et fuz bien esmerveillé de veoir l'assiete de ceste cité, et de veoir tant de clochiers et de monasteres et si grand maisonnement, et tout en l'eau, et le peuple n'avoir nulle aultre forme d'aller que en ces barques, dont je crois qu'il s'i en fineroit trente mil ; mais elles sont fort petitez. A l'environ de ladicte cité y a bien soixante et dix monasteres, a moins de demye lieue françoise, a le prendre en rondeur, qui tous sont en ysle, tant d'hommes que de femmes, fort beaulx et riches tant de edifices que parement et ont fort beaux jardins, sans comprendre ceulx qui sont dedans la ville [...] ; et est chose bien estrange de veoir si belles et si grandes eglises fondees en la mer. (Commynes 2001: 552-553)

El Marqués de Tarifa es mucho más preciso en la descripción de la ubicación de Venecia –«Está fundada en el agua, ay vn arçeife, a que llaman Lido, entre la mar y el agua, en que la çiudad está fundada que tura diez leguas porque no entre el agua salada en la otra y no hunda la çiudad [...], y avnque creçe y mengua aquel agua en que está Veneçia, no haze más mouimiento que alberca»– y no deja de señalar que todas las casas principales tienen «puerta a la mar y a las calles» (Enríquez de Ribera 2001: 203).

El tópico de la ciudad erigida en medio del mar es uno de los más repetidos por todos los viajeros y del que encontramos ejemplos más antiguos. Uno de los primeros data del año 523, aproximadamente un siglo después de la fundación de Venecia. Se trata de una carta de Teodorico el Ostrogodo dirigida a los tribunos de Venecia –o «tribunos marítimos», como se les denomina en dicho documento– y firmada por Magno Aurelio Casiodoro, en aquella época prefecto pretoriano del rey de los ostrogodos. También en esta carta se habla de navíos que parecen surcar los campos; de hogares situados sobre la superficie del agua, como si de nidos de aves acuáticas se tratase; de mareas que ocultan y descubren alternativamente la faz del campo y de embarcaciones amarradas junto a las puertas de las casas «cual si se tratara de caballos» (*cfr.* Diehl 1961: 19; Norwich 2009a: 7-8).



Efectivamente, Venecia creció sobre el agua; pero no sobre las aguas del mar –como señalan los primeros viajeros²⁶– sino sobre las aguas de la laguna situada al noroeste del Adriático, alimentada por la corriente de los ríos Sile, Bacchiglione y Brenta²⁷.

Esta ubicación estratégica en la laguna hace que el «frágil baluarte» de Venecia se halle continuamente expuesto a la «saña del océano» (Casiodoro *apud* Norwich 2009a: 7) pero, al mismo tiempo, la protege de posibles ataques. Así, Pero Tafur –que en cada ciudad visitada a lo largo de su periplo admira las murallas, fortificaciones y defensas– explica que «la çibdat es desmurada é non tiene fortaleza ninguna», pero que el mar «es toda su fortaleza». Acto seguido nos ilustra acerca de los métodos empleados por los venecianos para impedir la entrada de barcos enemigos a la laguna, cerrando el acceso al puerto con una cadena o anegando un buque en la boca del canal para imposibilitar la navegación (Tafur 1982: 204). También las características físicas del paraje dificultan el ingreso en la laguna de ejércitos o bestias procedentes del interior del continente, y los grandes barcos no pueden aproximarse a la ciudad por la escasa profundidad de las aguas: «por allí non avría agua para grant navío por los baxos é secaños, ansí que, nin navío grueso puede entrar ni salir, nin ménos bestias, pues que es en la mar, é por eso se dize que es la mayor fortaleça del mundo» (Tafur 1982: 205).

Tanto es así que muchas naciones confían sus riquezas a la República con el fin de guardarlas en un lugar seguro. Así lo explica Philippe de Mézières:

Nul ne pourroit estimer les grans sommes de tresors que ceste cite a eu en garde et en commande de plusieurs empereurs, roys et seigneurs naturelx, et tyrans et grosses communes du pays depuis viii^e ans en ca [...]. Ilz ne fu oncques trouves que des dessusdiz tresors rien en ayt estre perdu, faisant ceste courtoisie a leurs voisins, que de garder leurs tresors a cent iiiii^m fois, et sans nombre sans nul gueredon prandre. [...] Et pour ce qu'elle est en fort lieu et pour son bon gouvernement [...], il est pou de seigneurs et tyrans en Italie qui n'y tienne aucun tresor. (Mézières 1969: 254)

²⁶ Philippe de Commines observa que «el mar» que rodea a Venecia «est fort plate, sans tempête» (2004: 574).

²⁷ Como consecuencia de la cantidad de tierra depositada por los ríos en su desembocadura y del asalto perpetuo del mar, otras ciudades que antes se encontraban en la costa, como Rávena o Aquilea, se encuentran hoy en el interior del continente. La laguna veneciana habría corrido el mismo riesgo de no ser porque los venecianos desviaron artificialmente el curso del Brenta y del Bacchiglione hacia el Sur, y el del Sile hacia el norte (*cfr.* Diehl 1961: 16-17).



El mar es la defensa de los venecianos, pero también su medio de vida. Desde los orígenes del asentamiento en la laguna, cuando los primeros pobladores de las islas de Rialto extraían la sal de las salinas naturales o pescaban y cazaban aves marinas para subsistir, hasta el momento de máximo desarrollo del comercio marítimo, el mar es el ámbito de expansión de la Serenísima República. Así, en la Edad Media, prácticamente todas las mercancías, las personas y las noticias llegaban por vía marítima: «É de ora en ora se savíe nuevas de todas las partes del mundo; porque el mareage déstos es muy grande, é todo su tráfago anda sobre la mar, é por tanto continuamente vienen navíos de todas partes, é se sabíe nuevas de donde onbre las quisiese preguntar» (Tafur 1982: 42).

El dominio del Adriático por parte de la República, que había comenzado con las incursiones contra los piratas emprendidas por el dux Pietro II Orseolo a comienzos del siglo XI, que continuó extendiéndose en los siglos siguientes y que se mantuvo en todo su apogeo hasta el siglo XV, era tal que este mar era conocido como el «golfo de Venecia» (*cfr.* Diehl 1961: 33-39)²⁸. Pero Tafur atestigua este hecho en sus *Andanças*:

[...] entre la Italia é la Esclavonia está el golfo de Veneza, que tura ochoçientas millas, [...] acabado en el fin del qual en desembocando está la ysla de Corfo, la qual dizen los veneçianos ser la puerta de su çibdat, é de la çibdat de Veneza fasta allí se dize aver ochoçientas millas, dexando á la parte de á man derecha la Italia, é en aquella parte la Pulla, que se llama Tierra de Lavor, é de la parte siniestra la Esclavonia, que antiguamente se llamava Dalmaçia, é grant parte de Albania. (Tafur 1982: 43)

Para Philippe de Mézières, la dominación del Mediterráneo oriental por parte de la marina veneciana supone un freno a la expansión de «coursayres et larrons de mer» así como un importante apoyo para la lucha contra infieles y cismáticos (Mézières 1969: 254). La nobleza de la nación veneciana se refleja en sus empresas marítimas, que no se dirigen a la piratería, sino a hacer frente a sus enemigos²⁹:

²⁸ Sobre el éxito del comercio veneciano en un Mediterráneo libre de la piratería musulmana, *vid.* Iorga (1924: 46-47).

²⁹ Mézières opone la prosperidad de Venecia a la de Génova, ciudad materialmente rica, pero espiritualmente deficiente. Según el autor de *Le Songe*, los genoveses sólo persiguen el interés y el beneficio propio (Cooiland 1969: 151).



Encores plus a leur loenge, oncques de Venise ne party galee ne autre navire pour aler en cours, c'est assavoir en roberie, se n'a este contre leurs ennemis, comme font les autres communes ceans sur la marine, desquelles les noms soient nommez par ung autre que par moy. (Mézières 1969: 254-255)

Habría que matizar mucho las declaraciones de Mézières, que sin duda idealiza a esta «noble cite». No hay más que remitirse a los testimonios de los dos viajeros que participaron en la Cuarta Cruzada para ver cómo Venecia se conduce en función de sus intereses³⁰. De hecho, las varias modificaciones que sufrió el objetivo de la expedición beneficiaron en todo momento a los venecianos. En primer lugar, ya que los peregrinos no podían pagar el precio fijado por Venecia para el transporte de los ejércitos cruzados, la República condujo a las tropas a Zara, colonia veneciana situada en Esclavonia, que había sido recientemente tomada por el rey de Hungría (Villehardouin 1828: 27; Clari 1952: 14-16; Iorga 1924: 62-63; Norwich 2009a: 158). La elección de Constantinopla como destino final de la cruzada, aunque motivada por una carta del rey Felipe de Suabia en la que acusaba al entonces emperador de Bizancio de haber usurpado el trono al legítimo heredero, el joven Alejo, refugiado ahora en la corte germana (*cfr.* Clari 1952: 19-27; Norwich 2009a: 161), resultó enormemente positiva para Venecia, cuyos embajadores se hallaban en El Cairo negociando un acuerdo comercial, por lo que no les interesaba participar en un ataque sobre territorio egipcio, objetivo inicial de la cruzada (Streit 1878: 8; Diehl 1961: 49; Norwich 2009a: 158). Por otra parte, el *doge* Enrico Dandolo aceptó con entusiasmo la propuesta de los cruzados porque el emperador bizantino estaba poniendo trabas insalvables a la renovación de los acuerdos comerciales que Venecia había firmado con su predecesor en el trono de Bizancio. La cruzada ofrecía a la República una oportunidad única para conservar su dominio sobre los mercados orientales, ahora amenazado por la competencia de Pisa y Génova (Norwich 2009a: 162).

³⁰ Curiosamente, Mézières aprueba el papel que desempeñó Venecia en la toma de Constantinopla, pues considera que los cruzados conquistaron la ciudad a los griegos «cismáticos y rebeldes contra la Iglesia de Roma», sin tener en cuenta el daño que causaron y las consecuencias que esta aventura tendría para el futuro del imperio bizantino (Mézières 1969: 256; Coopland 1969: 123).



Los cruzados dejan constancia de la superioridad naval de Venecia con respecto a las otras potencias marítimas de la época cuando recaban la ayuda de la Serenísima República para emprender su aventura de conquista que, en principio, debía llevarles a Babilonia o Alejandría. Los líderes de la cruzada solicitan el apoyo de Pisa, Génova y Venecia para trasladar a los ejércitos – cuatro mil quinientos caballeros y sus arreos, nueve mil escuderos, veinte mil soldados de infantería y provisiones para nueve meses (Villehardouin 1828: 12-13; Norwich 2009a: 157)–, pero sólo la ciudad de San Marcos dispone de las galeras suficientes para hacerlo.

Li message atornerent leur oirre, et s'en alerent tout droit, tant qu'il vinrent à Genes, et parlerent à Genoïs et disent leur ce qu'il queroient. Et li Genoïs disent qu'il ne leur en pourroient néant aider. Il s'en alerent après à Pise et parlerent à ceus de Pise ; et il leur respondirent qu'il n'auroient mie tant de vaissiaux, et qu'il ne pourroient néant faire. Après si s'en alerent en Venice, si parlerent au Duc de Venice et disent ce qu'il estoient quis, que il queroient passage à louer à quatre mille chevaliers et leurs harnas, et à cent mille hommes à pié. Quant li Dux oï ce, si dist qu'il s'en conseilleroit [...]. Et quant il se furent bien conseillé, si respondi li Dux aus messages et leur dist : « Seigneur, nous ferons volontiers marchié à vous, si vous trouverons assez navie, pour cent mille marcs, se vous volez, par tel covenant que j'irai avec, et la moitié qui armes pourront porter de toute Venice, et par si que nous aions la moitié de toutes les conquestes que on y conquerra. Et si vous metrons cinquante galies à no coust, et de ce jour que nous nommerons en un an, nous vous metrons en quel terre que vous vourrez, veuillez en Babilone, veuillez en Alexandrie ». (Clari 1952: 11)

Ensi murent li six messages com voz avez oï, et pristrent conseil entr'aux ; et fu tels lor conseil entr'aux accordé : que en Venise cuidoient trover plus grant plenté de vaissiaux que à nul autre port. (Villehardouin 1828: 10)

La flota veneciana que debía transportar al ejército cruzado era tan numerosa y tan bien preparada que, según el testimonio de los dos autores que participaron en la expedición, era algo digno de verse:

[...] li navies que il orent appareillié fu si riches et si bels que onques nus homes chrestiens plus bel ne plus riche ne vit, si com de nés et de galies et de vissiers, bien à trois tanz que il n'aust eu l'ost de gens. (Villehardouin 1828: 25)

Quant tous li estoire et tout li vaissel furent tout ensamble, si acesmerent et atornerent leur vaisseaus si belement que c'estoit la plus bele chose du monde à esgarder. (Clari 1952: 34)



Incluso al llegar a su destino, la escuadra despertó tal curiosidad entre los habitantes de Constantinopla, que se asomaron a los muros –según explica Robert de Clari (1952: 35)– para contemplar aquella flota que se movía al ritmo de cornetas, tambores y campanas. Los constantinopolitanos vieron el mar cubierto de embarcaciones de diversos tipos –galeras, taridas y navíos, según las crónicas–, todas ellas cargadas de hombres, armas y víveres, transportando más de trescientas petrarías y calandrias y otras máquinas de asedio (Tucci 2006: 3).

El poder de la flota veneciana también se hace patente durante la ofensiva contra las murallas de Constantinopla. Robert de Clari (1952: 36-37, 56) y Geoffroy de Villehardouin (1828: 68-69, 92) describen con asombro las técnicas empleadas por los venecianos para atacar las murallas desde las galeras: atan los barcos de dos en dos para que la ofensiva sea el doble de fuerte; se dejan arrastrar hacia su objetivo por las corrientes más propicias; construyen puentes con las entenas y los mástiles para tomar las torres; protegen la cubierta con ramas y sarmientos para evitar que las piedras lanzadas por los enemigos hundan el barco, e incluso los jinetes pueden descender de las naves montados sobre sus caballos y perfectamente armados³¹. El Mariscal de Champaña explica cómo los cruzados, reconociendo la superioridad de Venecia en lo que se refiere a la guerra por mar³², piden consejo al Dux acerca del ataque a las murallas de Constantinopla:

Lors pristrent à la vesprée un parlement cil de l'ost et li dux de Venise [...]. Là ot maint conseil doné et pris [...]. Assez y ot de cels qui loèrent que on alast d'autre part de la ville, de cele part où ele n'ère mie si hordée ; et li Venisien, qui plus savoient de la mer, distrent que, se il y aloient, li corrans de l'aigue les enmeneroit contreval le Braz ; si ne porroient lor vaissiaus arrester. (Villehardouin 1828: 94)

³¹ Villehardouin habla de «vuissiers» y Clari de «uissiers». En realidad se trata de bucius o taridas, *huissiers* en francés (de *huis*, 'puerta'), embarcaciones que poseían una puerta en el casco por la que se introducían los caballos y que era calafateada después de cargar, pues quedaba sumergida durante la navegación. Los dos cronistas de la cruzada hacen descender de las taridas a los caballeros armados y montados a través de una rampa o un puente: «[...] si issirent li chevalier hors de uissiers tout monté: que li uissier estoient en telle maniere fait qu'il y avoient uis que on ouvroit bien, si lançoit on un pont hors, par où li chevalier povoient issir hors à terre tout monté» (Clari 1952: 36). Por el modo en que se transportaban los caballos en esta época y por el reducido tamaño de la compuerta de este tipo de buques, Ugo Tucci duda que los jinetes pudieran salir del barco sobre la montura tal y como explican los cruzados (*cfr.* Tucci 2006: 15-16).

³² Como señala Ugo Tucci (2006: 8), a excepción de los venecianos embarcados en las galeras, el ejército cruzado estaba compuesto en su mayor parte por hombres que procedían de pueblos del interior y que no estaban familiarizados con el mar ni con los hábitos de vida de las regiones marítimas.



Una de las claves de la superioridad naval de Venecia es el desarrollo de la técnica de construcción de embarcaciones. A principios del siglo XII, bajo el mandato del dux Ordelafo Faliero se creó un astillero³³, el *Arsenale*, donde, con una ciencia en continuo progreso e introduciendo las innovaciones necesarias, se construyeron buques de los tipos más variados, desde los barcos de guerra – como las galeras, las trirremes y las cuadrirremes– hasta los barcos de comercio –denominados *gombaria*, *tarida*, *bucius*, etc.–. La República prestaba todo su interés a la Marina, e incluso vigilaba muy atentamente las construcciones privadas. Todo barco construido en territorio veneciano debía tener ciertas dimensiones y características prescritas; esta unidad permitía, en caso de conflicto, transformar en buques de guerra las embarcaciones de comercio y constituir escuadras numerosas y perfectamente homogéneas (Diehl 1961: 35; Mueller 2003: 111-112).

El *Arsenale* será uno de los edificios venecianos más frecuentemente visitado y elogiado por los viajeros de todas las épocas. Tafur se refiere a él en los siguientes términos:

Aquí está una ataraçana, la mejor que ay en el mundo nin de más artellería é cosas nesçesarias al mareaje; dentro en ella está el agua de la mar, donde los navíos, despues que salen del castillo, los meten en el agua; allí me contaron, entre las galeas que navegan en la guerra é ótras en la mercaduría é ótras que estavan allí en el agua é ótras en el astillero, por todas, ochenta galeas é algunas naos así mesmo. (Tafur 1982: 214)

Un testimonio semejante nos ofrece Philippe de Commynes, que describe el Arsenal de Venecia como el lugar «ou ilz tiennent leurs gallees et font toutes choses qui sont neccessaires pour l'armee de la mer, qui est la plus belle chouse qui soit en tout le demourant du monde au jour d'uy [et] la myeulx ordonnee pour ce cas» (Commynes 2001: 555-556). Efectivamente, desde finales del siglo XV, el Arsenal de Venecia alcanza la categoría de *mirabilia urbis*, al mismo nivel que las iglesias o las reliquias, y se convierte en visita imprescindible para todos los viajeros que arriban a la ciudad de los canales (Blanchard 2004: 577, n. 2).

³³ Hasta entonces, los constructores venecianos de barcos se hallaban diseminados por toda la laguna, y muchos de ellos trabajaban al frente de pequeños negocios propios (cfr. Norwich 2009a: 102-103).



Pero Tafur presencia con asombro la rápida fabricación de una galera en el Arsenal: mientras otra nave remolca una embarcación sin aparejar a lo largo del canal al que dan las ventanas de los edificios del astillero, varios operarios, asomándose a dichas ventanas, colocan los mástiles, el velamen, las jarcias, de manera que, al terminar su recorrido, el buque está perfectamente terminado, e incluso con su tripulación a bordo:

[...] é de aquellas ventanas, de la úna sacavan la xarçia, de la ótra la panátoca, de la ótra las armas, é de la otra las vallestas é truenos, é así de todas todo lo que era menester, é quando fue al cabo de la calle, ya la gente que avía menester yva dentro é su palaménton, é armada de punta á barra; é de la guisa désta salieron diez galeas armadas desde ora de terçia fasta ora de nona, é yo non sé en qué manera pudiese loar el fecho que yo aquí vi. (Tafur 1982: 215)

Tafur no encuentra palabras para elogiar la habilidad demostrada por los venecianos en la construcción de barcos, y duda que ningún enemigo se atreva a enfrentarse en el mar a Venecia, dado el poderío que ésta ha demostrado.

A los venecianos les gusta mostrar el eficaz funcionamiento del *Arsenale* a sus huéspedes más célebres –embajadores, príncipes, reyes–. Un caso paradigmático es el de la visita de Enrique III de Francia en 1574 cuando, como parte de la recepción dispensada al monarca, se le condujo al Arsenal y se le mostró cómo se estructuraba la quilla de un barco; aquel mismo día al atardecer le llevaron de nuevo al astillero donde encontró el mismo barco pero, esta vez, perfectamente equipado y armado, listo para entrar en acción (Diehl 1961: 181; Norwich 2009a: 614).

Una ciudad llena de maravillas

Pero el Arsenal no es la mayor de las maravillas de la ciudad de San Marcos. Los viajeros que llegan a Venecia en la Edad Media descubren una ciudad rica, poderosa, en el momento culminante de su esplendor, lo que permite a Pero Tafur pasar «cada dia mirando cosas ricas é gentiles» (Tafur 1982: 41), a Philippe de Mézières hablar de las «merveilles singulieres qui sont en ladicté cite» (Mézières 1969: 254), o al Marqués de Tarifa afirmar que «es la más



hermosa población que ay en la christiandad, porque si no se vee no se puede jugar» (Enríquez de Ribera 2001: 207).

A comienzos del siglo XIV, Venecia era la ciudad más poblada de Italia y hacia 1500 se encontraba entre las cuatro mayores urbes de Europa –junto a París, Milán y Nápoles– con 115.000 habitantes (Nicholas 2003: 17-19). Era una ciudad animada por una constante actividad mercantil que había enriquecido a sus habitantes, y esta riqueza se reflejaba en la ciudad, en los palacios de mármol, en las lujosas habitaciones de los patricios, en las joyas y los vestidos de las damas venecianas, en los tesoros de las iglesias, en las calles y las plazas cuidadosamente pavimentadas e incluso iluminadas con fanales.

Ya en el siglo XI se habían empezado a sustituir las casas de madera por construcciones de piedra³⁴, y aunque muchas calles aún no estaban losadas y existían en el interior de la ciudad grandes espacios vacíos cubiertos de huertos y praderas, el gobierno y las familias patricias pronto se preocuparon por mejorar y embellecer su ciudad. En 1264 se pavimentó por primera vez la *Piazzetta*, y en ese mismo año se construyó en Rialto un nuevo puente sobre pilastras de madera. En 1392 se dictó un decreto que prohibía pasar a caballo por la Mercería, cuyas calles estaban pavimentadas, y se adoptaron diversas medidas de limpieza y de higiene. La aristocracia veneciana aumentaba el esplendor de la población con la construcción de suntuosas viviendas. En 1367 se contaban más de doscientos palacios de patricios, cuyo valor se estimaba en cerca de tres millones de ducados (Diehl 1961: 107-108). Las iglesias nada tenían que envidiar al esplendor de los palacios. En la primera mitad del siglo XIII, los templos de Santi Giovanni e Paolo y Santa Maria Gloriosa dei Frari constituían dos ejemplos característicos del gótico veneciano. Pero sin duda, el lugar más representativo de Venecia era la *Piazza*, que aunaba el poder político y el poder religioso simbolizados en sus dos edificios más emblemáticos: el Palacio Ducal y la Basílica de San Marcos. Así, con todos estos monumentos representativos de la gloria de la Serenísima, Venecia era «la plus triumpante

³⁴ Sobre la técnica empleada para reforzar los cimientos, *vid.* Diehl (1961: 107) y Mancuso (2010: 9-12; 2011a: 12-15).



cit  que jamais j'aye veue», en palabras del propio Philippe de Commynes (2001: 553).

Esta grandeza no pasa desapercibida a ninguno de los viajeros que visitan la República. El cruzado Robert de Clari, al llegar a la ciudad de los canales, no sólo admira la armada construida por los venecianos para llevar a los peregrinos, sino también la riqueza de la propia urbe: «Quant li pelerin furent tout assambl  en Venice, et il virent la riche navie qui faite estoit [...] si s'en merveillierent molt, et de la grant richesse qu'il trouverent en la ville» (Clari 1952: 12).

Pero Tafur describe las viviendas de Venecia ofreciendo información precisa sobre el aspecto de las construcciones de la ciudad y haciendo una valoración subjetiva de las mismas, siempre en sentido positivo, al hablar de lo ricas y notables que son estas casas (Béguelin-Argimón 2011: 249-250). Además, se refiere a los ilustres personajes que poseen casa en la Serenísima, aun cuando este no sea su lugar de residencia habitual –«por tal de aver su favor quando menester les fuere»–, lo que muestra la atracción que ejercía la ciudad de los canales y no sólo por su belleza, sino también por su poder e influencia:

Las casas desta çibdat son muy notables   muy altas ó muy encaramadas   con muchas chimeneas,   pr s cianse de ricas portadas   finestras   las calles, labradas ricamente de oro ó de  ul, bien enmarmoladas;   ay señores en torno,   áun lexos de  ll , que se pr s cian de ave indar en la çibdat, por tal de aver su favor quando menester les fuere,  ns  como el rey de Chypre, el marqués de Ferrara, el marqués de M ntua, el marqués de Monferrat;   otros muchos señores   cavalleros tienen  ll  muy magníficas casas. (Tafur 1982: 209)

Philippe de Commynes se interesa por los materiales de construcción de los edificios, especialmente por los que decoran las fachadas de los palacios: mármol de Istria, p rfido y serpentina para las construcciones más recientes, mientras que las casas antiguas son de piedra, con las fachadas pintadas. También describe el interior de las viviendas, con techos dorados y muebles ricamente labrados, todo reflejo de la pujanza de la Serenísima Rep blica:



Les maisons sont fort grandes et haultes, et de bonne pierre, les anciennes, et toutes painctes ; les aultres, faictes puis cent ans, toutes ont le devant de marbre blanc, qui leur vient d'Istrie, a cent mil de la, et encores mainte grant piece de porfille et de serpentine sur le devant. Au dedans, ont pour le moins en la pluspart deux chambres qui ont les planchers doréz, riches manteaulx de chemynees de marbre tailléz, les chaltz des lits doréz, et les ostevens painctz et doréz, et fort bien meublés dedans. (Commynes 2001: 553)

Fadrique Enríquez de Ribera destaca el elevado coste de construir edificios en la ciudad, a causa de lo complejo de la cimentación y de la calidad de los materiales empleados en la decoración de las fachadas:

Son las casas de muy poco sitio y tienen muchos altos, vnos sobre otros, porque de los baxos no se siruen sino de tener mercaderías. Son muy costosos los edeficios porque el tercio se gasta en el fundamento. Todo lo más costoso son vnas delanteras que son de jaspe y de púrfidos y mármoles, esto lo que responde al agua. (Enríquez de Ribera 2001: 204)

Sabemos así que las fachadas principales son aquellas que dan a los canales, o a las «calles de agua», de las que el Marqués cuenta «ciento y ochenta» en toda la ciudad, atravesadas por «quatro çientas e veynte e cinco puentes, las CC y setenta y dos de piedra y las otras de madera, y por esto se pueden andar la ciudad sin barcos y por más descansado van ellos» (Enríquez de Ribera 2001: 203-204).

Pero Tafur también se ocupa en su relato de las calles de la ciudad, y aprovecha esta oportunidad para hablar del sistema de limpieza de las vías públicas. El viajero castellano destaca el hecho de que la ciudad está «bien enlosada é bien enladrillada» y por ella «non entra bestia ninguna de quatro pies». Como hemos visto, diferentes ordenanzas prohibieron el paso de caballos por las calles pavimentadas y establecieron una serie de medidas higiénicas a las que también parece hacer referencia Tafur cuando habla de los perfumes que impregnan el ambiente para evitar que se «infiçion[e] el ayre»:

Esta çibdat es tan limpia para andar por ella, como si anduviese onbre por una gentil sala, por quanto ella es bien enlosada é bien enladrillada; en ella non entra bestia ninguna de quatro pies, en invierno non para agua en ella, é por tanto non ay lodo nin en verano polvo; é allí la mar cresce é mengua, aunque non tanto como en Poniente, é saca fuera las suçiedades de los lugares secretos, en otra manera non podrían bevir de fedor; é áun dizen



que algunas vezes se inficiona el ayre, é tienen por eso, invierno é verano, muchos fuegos, é queman muchos perfumes, é traen consigo grandes oluras, é áun la espeçería que se muele por las calles, que es un suavíssimo olor. (Tafur 1982: 211)

Pero la principal avenida de Venecia es, sin duda, el Gran Canal que atraviesa la ciudad de un extremo al otro, desde Cannaregio hasta San Marco, formando tres curvas a lo largo de su curso de más de tres kilómetros (Morris 2001: 211). Commynes es conducido a través de esta vía de agua que en su opinión es «la calle más bella que hay en el mundo entero»:

[...] me menerent au long de la grant rue qu'ilz appellent le Canal Grant : et est bien large (les gallees y passent au travers, et y ay veu navyres de quatre cens tonneaulx et plus pres des maisons), et est la plus belle rue que je croy que soit en tout le monde et la myeulx maisonnee, et va le long de la ville. (Commynes 2001: 553)

Ya desde el siglo XIII el Gran Canal se hallaba bordeado de *palazzi* –los edificios a los que se refiere Commynes al considerar que el Canal Grande es la calle «myeulx maisonnee»–, con un tipo de arquitectura veneciana que se había ido definiendo a lo largo de la centuria precedente (Diehl 1961: 109). Estos palacios se caracterizan por los pórticos, logias y arquerías abiertas, que «dan testimonio de la confianza que los venecianos tenían en la seguridad de su ciudad en una época en la que en el resto de Europa imperaban los castillos sobre los palacios» (Norwich 2009a: 202).

Junto con el Gran Canal, el núcleo de la ciudad es la *Piazza*, donde los viajeros pueden visitar la Basílica de San Marcos, centro de la vida religiosa, y el Palacio Ducal, centro de la vida política de la República de Venecia. Tanto los edificios como la plaza en su conjunto sufrieron diversas modificaciones a lo largo de los siglos antes de alcanzar su configuración actual.

En su origen, la *Piazza* era mucho más pequeña de lo que es ahora, pero hacia 1172 el *doge* Sebastiano Ziani ordenó cegar el río Batario –que pasaba enfrente de la Basílica y junto al *campanile*– y destruir la iglesia de San Geminiano con el objetivo de ensanchar la plaza y poner de relieve la belleza de la Basílica (Diehl 1961: 102). Además, compró a las monjas de San Zaccaria el huerto (conocido como *brolio* o *broglio*) que se extendía entre la Basílica y la



laguna y pavimentó toda la plaza con espinapez (Norwich 2009a: 144). Hasta principios del siglo XV la plaza seguía teniendo unas dimensiones relativamente reducidas y sus contornos estaban constituidos por edificios de viviendas de desiguales fachadas de ladrillo. Su carácter actual data de 1480-1517, cuando se construyó el edificio de las *Procuratie Vecchie* en el lado septentrional. En esa época, el *campanile* –originalmente una construcción de madera que databa de 888, reconstruida en ladrillo entre 1329 y 1415– estaba adosado a los edificios del lado meridional de la plaza. Al urbanizar este lado de la *Piazza* y construir la *Libreria Marciana*³⁵ en el lado occidental de la *Piazzetta*, el *campanile* quedó como un elemento aislado entre los dos espacios. Las tres astas de bandera situadas frente a San Marcos, que juegan un importante papel en el diseño del conjunto, fueron colocadas en 1505³⁶ (Morris 2001: 212-213).

Pero Tafur nos ofrece una detallada descripción del aspecto que tenía la plaza hacia 1438, siempre estableciendo comparaciones con otros espacios que pueden resultar familiares a sus lectores, como lo son la plaza de Medina del Campo, el mercado de Torre del Campo o la Giralda de Sevilla –que equipara al *campanile* de San Marcos:

E enfrente desta puerta [de la Basílica de San Marcos] está una grant plaça, mayor que la de Medina del Campo, toda enladrillada, é entorno todas las casas encaramadas é enportaladas, é allí cada jueves se faze mercado, sé que mejor quel de la Torre del Campo, aldea de Jahen. Al un canto desa plaça está una torre tan alta como la de Sevilla con un cruxío de oro fino de ducados, bien fermosa cosa de ver; paresçe con sol de ochenta millas de allí; é allí están las campanas con que tañen [...]. Al un canto desta plaça, fázia la mar, están dos colupnas muy gruessas é muy altas; ençima de la una está Sant Jorge ençima del Dragon³⁷, é en la otra está Sant Marco, que es su devisa é su patron; éstas ansímesmo truxeron de Constantinopla [...]. Entre estas colupnas é la yglesia de Sant Marco está el grant palacio de la Señoría, é en la una parte dél está aposentado el Duçe é toda su familia, é la otra está patente á quien la quiere ver [...]; é allí se faze la justiça, é allí tienen la prision [...]. (Tafur 1982: 206-207)

³⁵ La Biblioteca Marciana fue proyectada en 1584 por Scamozzi y concluida en 1640 por Longhena.

³⁶ La *Piazza* aún sufriría diversas modificaciones, desde sucesivas pavimentaciones hasta la edificación en 1810 de la *Fabrica Nuova* a lo largo de su extremo occidental. Es entonces cuando se puede considerar definitivamente terminada la construcción de la plaza de San Marcos (Morris 2001: 213).

³⁷ La figura que Tafur identifica como San Jorge es, en realidad, San Teodoro, primitivo patrón de Venecia. La historia de este santo es poco conocida y, como en la imagen de la columna se le representa lanceando a una especie de cocodrilo que yace a sus pies, más de un viajero lo ha confundido con Jorge de Capadocia.



El relato de Tafur no sólo nos permite visualizar la plaza y sus elementos, sino que aprovecha la descripción para hacer algunas digresiones sobre la organización de la ciudad, el origen y la finalidad de sus monumentos, etc. Por ejemplo, al describir el *campanile* explica los diferentes toques de campana y sus funciones: «quál es á missa, é cuál es á la oraçion de la noche, é cuál es á concejo de plegaria [...], é cuándo quieren armar la flota»; al hablar de las columnas de la *Piazzetta* describe la manera en que fueron colocadas en aquel lugar, tarea que Tafur atribuye a un castellano: «é dizen que, non las pudiendo allí asentar, un castellano se obrigó de las asentar é fizolo» y que, a cambio de su trabajo, solicitó permiso a la Señoría para instalar unas mesas de juego entre ambas columnas³⁸: «allí los vellacos es el jugar de dados, é otras vellaquerías, loando aquel que tanta libertad les avía dexado».

De todos los edificios que pueden visitarse en la ciudad de los canales, el más elogiado por los viajeros es la Basílica de San Marcos. La primera iglesia dedicada a la advocación del Evangelista fue erigida hacia 828 por el dux Giustiniano Partecipazio, pero este edificio primitivo fue destruido por el fuego en el año 976 durante la rebelión contra el dux Pietro Candiano. La Basílica que visitan nuestros viajeros data del siglo XI, y la que describen Tafur y Commynes probablemente tendría ya alguno de los añadidos góticos que se le hicieron en el siglo XIV. Sin embargo, aquel edificio es muy distinto del que puede verse hoy día, pues ningún *doge* dejó de embellecerlo o modificarlo (Ruskin 2000: 129).

Pero Tafur la describe como «prinçipal é mayor [...] é cabeça» de todas las iglesias y monasterios que hay en la ciudad. El templo, de estilo bizantino, como bien señala el viajero castellano –«es fecha á capillas á la manera de Greçia»– tiene «cubiertas de plomo con sus mançanas doradas», mientras que el interior está recubierto «de muy fino é muy rico musayco de oro», al igual que el suelo, aunque este último es de un mosaico «gruesso é de colores». En el balcón del primer piso, sobre la puerta central, «ençima de unos arcos en lo alto», hay

³⁸ Según explica John Julius Norwich, ya se habían realizado varios intentos para enderezar las columnas que Vitale Michiel había traído de Oriente. Durante el gobierno de Ziani, no obstante, se presentó ante el *doge* un joven ingeniero veneciano –no castellano, como pretende Tafur– llamado Nicolò Starattonio y apodado Barattieri, que se ofreció a levantar las columnas a cambio del derecho a instalar entre ellas mesas públicas de juego. «Se dice que poco después el Gran Consejo intentó minimizar el valor de la concesión designando el mismo lugar como escenario de las ejecuciones públicas» (Norwich 2009a: 145).



«quatro cavallos muy grandes de alaton dorados é bien grueso oro». Pero el autor de las *Andanças* no se limita a describir, sino que nos explica la procedencia de los caballos de bronce que decoran la fachada de la Basílica de San Marcos. Las esculturas proceden del hipódromo de Constantinopla y son parte del botín de la Cuarta Cruzada que los venecianos «truxeron [...] é tienen allí por magnifiçençia, quando ganaron a Constantinopla» (Tafur 1982: 206)³⁹.

Commynes también se refiere a la rica ornamentación de la Basílica, «toute faicte de musaïque en tous endroitz». Pero lo que realmente merece sus comentarios es el hecho de que el templo no sea más que la capilla particular del dux, aneja al Palacio Ducal; observación no exenta de ironía, por cierto, ya que – como señala Joël Blanchard (2004: 576)– el término «capilla» hace referencia a un edificio de dimensiones y lujo modestos, algo que resulta inapropiado en el caso de San Marcos⁴⁰:

De la chambre du duc, il peult ouyr la messe au grant aultel de la chappelle Sainct Marc, qui est la plus belle et riche chappelle du monde pour n'avoir nom que chappelle [...]. (Commynes 2001: 554)

Geoffroy de Villehardouin también se refiere a la Basílica con el término «chappelle», aunque en su caso no tiene ninguna connotación. El Mariscal de Champaña se limita a describir un acto celebrado en San Marcos, donde el *doge* Enrico Dandolo reúne a diez mil personas para tomar una decisión sobre la respuesta que ha de dar a los mensajeros de la cruzada:

Puis en assembla ensemble bien dix mil en la chapelle de Saint-Marc, la plus belle qui soit; et si lor dist, que il oïssent messe del Saint-Esperit, et priassent Dieu que il les conseillast de la requeste as messages que il lor avoient faite ; et il si firent mult volentiers. (Villehardouin 1828: 14)

La escueta descripción de Fadrique Enríquez de Ribera es muy similar a las que hacen Tafur y Commynes: «Tiene la Yglesia principal, a que llaman Sant

³⁹ Geoffroy de Villehardouin explica cómo se produjo el reparto del botín de Constantinopla entre los cruzados y los venecianos. Es en ese momento cuando Venecia se adueña de los caballos de bronce de Lisipo (cfr. Villehardouin 1828: 101, n. 1). Para un relato detallado sobre la procedencia e historia de los caballos de bronce, *vid.* Grazzini (2000: 124-125).

⁴⁰ La Basílica no obtendrá la categoría de catedral hasta 1807. Antes de esa fecha, la iglesia episcopal de Venecia era San Pietro di Castello.



Marcos, que aunque es pequeña es muy riqua, todo de musayco las paredes y techumbre y el suelo de muy buenas piedras» (Enríquez de Ribera 2001: 204).

El tesoro que alberga la iglesia de San Marcos también es objeto de largas y detalladas enumeraciones por parte de Pero Tafur y Philippe de Commynes:

[...] fuí ver el thesoro de Sant Marco [...] é allí vi muy grant riqueza, espeçialmente de perlas é piedras, vi muchos rubies é muchos diamantes é muchos balajes, entre los quales estavan tres balajes en tres candeleros, desengastonados en manera que onbre los podía tomar en la mano é mirar, é estavan çiertas mitras como de obispo todas cargadas de perlas é piedras, é siete é ocho piezas como pálios de plata, ansí mesmo cubiertas de piedras é perlas é mucho oro é plata, é áun dizen que avía un pedaço de carbuncol, é tanta riqueza que yo non vi más; é está uno como retablo, que ellos llaman la Pala⁴¹, toda cubierta de perlas é piedras; é de aquí non conviene más escrevir, porque sería alargar mucha escriptura. (Tafur 1982: 200)

En ceste chappelle est leur tresor, dont l'on parle, qui sont choses ordonnéz pour parer l'église. Il y a douze ou quatorze gros balaiz : je n'en ay veu nulz si gros. Il y en a deux, l'ung poise sept cens, et l'autre huyt cens caratz, mais ilz ne sont point nectz. Il y a douze haulx de pieces de cuirasse d'or, le devant et les borts bien garniz de pierrerie tres bonne, et douze couronnes d'or, dont anciennement se paroient douze femmes, qu'ilz appelloient roynes, a certaines festes l'an, et alloient par ces ysles et eglises. Elles furent robees, et la pluspart des femmes de la cité, par larrons qui venoient d'Istrie ou de Friolle, qui est pres d'eulx, qui c'estoient cachéz derriere ces ysles ; mais les mariz allerent après et les recouvrerent et misdrent ces choses a Sainct Marc, et fonderent une chappelle ou la Seigneurie va tous les aans, au jour qu'ilz eurent ceste victoire. Et est bien grant richesse pour parer l'église, avecques maints aultres choses d'or, qui y sont es potz de jacinte, d'amathiste, de aguatte, et ung bien petit de bonne esmeraude ; mais ce n'est point grant tresor pour estimer comme l'on faict. (Commynes 2001: 555)

Junto a la Basílica encontramos el otro gran edificio representativo del poder político de Venecia, el Palacio Ducal. Este palacio constituye el mayor exponente de la arquitectura gótica veneciana –aunque el que hoy se puede ver tiene añadidos renacentistas–, pero en su origen era una construcción de estilo bizantino, ya que a lo largo de su historia sufrió numerosos incendios, reconstrucciones, ampliaciones y remodelaciones⁴².

⁴¹ Sobre la Pala de Oro, *vid.* Diehl (1961: 103); una detallada descripción de la iconografía y las inscripciones de la Pala puede leerse en el documento 2923 de la Biblioteca Nazionale Marciana (Anónimo 1887).

⁴² Sobre las distintas etapas en la construcción del Palacio Ducal, *vid.* Ruskin (2000: 357-372).



Todos los viajeros visitan en algún momento el Palacio Ducal por diferentes motivos: los mensajeros de la cruzada deben reunirse con la Señoría de Venecia para solicitar ayuda para transportar a los peregrinos a su destino; en el relato de Philippe de Mézières, la reina Verdad, uno de los personajes de su alegoría, se aloja en el Palacio Ducal a su llegada a la ciudad de los canales: «Verite la royne fu hebergeee ou palays du Cal de l'ancienne seigneurie de Venise» (Mézières 1969: 254); Philippe de Commynes, cumpliendo con sus obligaciones de embajador también se presenta ante el Dux y su consejo en el Palacio; la visita de Pero Tafur, en cambio, tiene una finalidad de ocio, para satisfacer su curiosidad de viajero, y la visita del Marqués de Tarifa sirve para añadir algunas informaciones sobre el edificio a su relato.

Cuando Villehardouin llega a Venecia acompañado de otros cinco mensajeros para entregar al Dux las cartas del marqués de Montferrat y otros barones al mando de los cruzados, debe esperar tres días antes de lograr audiencia con el consejo y explicar sus peticiones. Es entonces cuando entra en el Palacio Ducal, al que aplica simplemente dos adjetivos, «rico» y «bello»:

Il attendirent tres ci quart jor que il lor ot mis; il entrèrent el palais qui mult ere riches et biax, et troverent li duc et son conseil en une chambre ; et distrent lor message en tel maniere : « Sire, nos sommes à toi venu de par les hals barons de France qui ont pris le signe de la croiz [...] ». (Villehardouin 1828: 11)

Philippe de Commynes se presenta ante la Señoría y entrega sus cartas al Dux. A continuación es invitado a visitar las diferentes estancias del Palacio Ducal, acompañado por sus huéspedes, que le hacen todos los honores y le muestran los lugares más bellos y más ricos de la ciudad. El embajador francés describe tanto el interior de las salas –con los techos decorados, las contraventanas doradas, el rico mobiliario– como el exterior del edificio –la fachada de mármol tallado, los bordes de las piedras revestidos de oro– y el patio, que le resulta pequeño:

Le lendemain me vindrent querir et mener a la Seigneurie, et presentay mes lectres au duc. [...] me fit on veoir trois ou quatre chambres, les planchers richement doréz, et les lits et ostevans; et es beau et riche palaix de ce qu'il contient, tout de marbre bien taillé, tout le devant, et le bort des pierres



dorees de la largueur d'ung poulce par adventure. Et y a audiet palais quatre belles salles richement dorees et fort grant logis ; mais la court est petite. (Commynes 2001: 554)

También Pero Tafur nos ofrece una descripción larga y detallada del Palacio Ducal; sin embargo, esta vez su relato no es tan plástico como en otras ocasiones y prefiere detenerse más en la historia y las funciones del edificio y no tanto en su aspecto exterior.

Entre estas colupnas é la yglesia de Sant Marco está el grant palacio de la Señoría, é en la una parte dél está aposentado el Duçe é toda su familia, é la otra está patente á quien la quiere ver, ansí aquella grant sala, donde dixe que estava estoriado el fecho del Papa é del Emperador, é aquí tiene su consejo, é otras salas muy ricas, que en ella ay; é allí se faze justícia, é allí tienen la prision, é de çiertos mármoles que están allí en unos portales contra la grant plaça, de tres colorados que allí están aforcan á los fidalgos, é de los otros á la otra gente; é en aquellos portales los estrangeros ponen sus armas; é áun allí están çiertos cueros de aquellas bestias que dizen cocatrizes⁴³, quel soldan de Babylonia, por cosa monstruosa, embió presentados á la Señoría; éste es un notable palacio. (Tafur 1982: 207-208)

En primer lugar, Tafur indica la situación del edificio en la plaza de San Marcos, entre la Basílica y las columnas de la *Piazzetta*. A continuación, explica las diferentes funciones que desempeña el Palacio: residencia del *doge*, lugar donde se reúne el consejo y donde se administra justicia, prisión e incluso espacio para ajusticiar a los reos condenados a muerte. Como si se tratara de un turista, el viajero castellano visita la parte del palacio que «está patente á quien la quiere ver». Así, explica que en el interior del palacio hay numerosas habitaciones muy ricas, entre las que se encuentra la gran sala, «la mayor é mejor é más rica que ellos tienen en su palacio sobre el mar», en la cual está representado el episodio de la reconciliación del Emperador Federico Barbarroja y el Papa Alejandro III, que el viajero ha narrado previamente⁴⁴ (*cfr.*

⁴³ Sobre la cocatriz, animal exótico –cuasi legendario– presente en las narraciones medievales, pero que puede identificarse con el cocodrilo, *vid.* Ares Ares (1996-1997: 7-8). La autora del artículo refiere también el caso de Pero Tafur (Ares Ares 1996-1997: 21-22).

⁴⁴ John Julius Norwich (2009a: 121-128 y 136-144) relata con detalle este encuentro, que se produjo en 1177 en Venecia gracias a la intervención del *doge* Sebastiano Ziani, así como sus causas y sus consecuencias para la República. Algunos detalles ofrecidos por Tafur sobre el sometimiento del Emperador al Papa hacen pensar que la fuente de su narración son los historiadores del siglo XIII, quienes perpetuaron la leyenda según la cual el Papa apoyó el pie sobre el cuello de Federico y éste murmuró: «No a ti, sino a San Pedro», ante lo cual el pontífice respondió: «A mí y a San Pedro», pasaje que recoge Tafur



Tafur 1982: 200-205). La descripción de Fadrique Enríquez de Ribera (2001: 204) es mucho más escueta y se limita a la explicación de las funciones políticas y de administración de justicia que se realizan en el palacio.

Además de las maravillas y riquezas que se pueden contemplar en la ciudad, los viajeros pueden encontrar en Venecia todo tipo de productos, llegados de los lugares más remotos del mundo conocido.

Un imperio comercial

Como ya hemos visto, al describir la plaza de San Marcos, Pero Tafur escribía sobre el mercado que se celebraba allí cada jueves y que consideraba «mejor quel de la Torre del Campo, aldea de Jahen». Sobre el tema del comercio y los productos que se venden en la ciudad de los canales volverá de nuevo a lo largo de su discurso, y es que si algo definía a Venecia en la época en que la visitan todos estos viajeros es la abundancia, característica que también encontramos en el *Songe* de Mézières encarnada en dos personajes alegóricos: «et si treuva deux de ses chambrieres qui avoient grant seigneurie, c'est assavoir Habondance et Seurte» (Mézières 1969: 255).

Efectivamente, en el periodo que ahora nos ocupa, Venecia era una potencia comercial. Gracias al dominio del Adriático y a sus alianzas e influencias en los mares orientales, había logrado enriquecerse con el tráfico de todo tipo de artículos. En Oriente, los venecianos vendían productos procedentes de Alemania e Italia, especialmente frutas secas y salazones, metales en bruto y trabajados, maderas de construcción, peletería, lanas y tejidos de cáñamo y de lino. A la vuelta, traían las bodegas de las naves cargadas de frutos exóticos de Siria, pescado del mar Negro, trigo de la Rusia del Sur, vinos de Asia Menor, azúcar y, sobre todo, especias, tejidos de algodón y seda, brocados teñidos de púrpura y bordados de plata y oro, telas de Damasco y Bagdad, tapices, perlas y piedras preciosas, vidriería y alfarería fina, marfil, oro, alumbre y ámbar y, en general, todos los géneros preciosos que llegaban a los puertos de Alejandría y Siria a través de la Ruta de la Seda. En total, eran siete

pero que no aparece en ninguna de las crónicas contemporáneas al suceso (cfr. Tafur 1982: 202-203; Norwich 2009a: 141).



las líneas comerciales de navegación de las galeras «di Stato». La más antigua ya funcionaba en 1294 y conectaba Chipre con Armenia, aunque en 1374 su recorrido se prolongaría hacia Beirut. Entre los siglos XIII y XV se inauguraron el resto de rutas, que tenían destinos tan diversos como Brujas, Londres, Trípoli o Trebisonda, en el mar Negro (Mueller 2003: 117-121). A pesar de los peligros que implicaba el comercio marítimo, como el riesgo de naufragio y, especialmente, la piratería, Venecia contaba con una escuadra lo suficientemente numerosa como para organizar convoyes regulares escoltados por navíos de guerra y evitar así el asalto de los corsarios (Le Goff 2010: 18-19).

Desde el siglo XII ningún rival le disputó el Adriático a Venecia y, aunque tuvo que enfrentarse con otras potencias emergentes, como Génova, Pisa o los turcos, para defender sus intereses, puede decirse que la ciudad de San Marcos ostentó el monopolio del comercio marítimo con Oriente hasta finales del siglo XV. Es en esta época cuando tiene lugar un acontecimiento trascendental, cuyas consecuencias serán de una gravedad incalculable para la prosperidad de Venecia. Se trata del descubrimiento por parte de los portugueses de la ruta marítima del cabo de Buena Esperanza⁴⁵.

Hasta ese momento, Venecia había prosperado gracias al comercio, y se había ganado la fama de ser una nación de comerciantes, un tópico que veremos repetido en las crónicas de los viajeros a lo largo de los siglos⁴⁶. Si bien la

⁴⁵ En el mes de diciembre de 1487, Bartolomé Díaz, después de haber bordeado toda la costa de África, alcanzó la punta meridional del continente, bautizándola con el nombre de cabo de Buena Esperanza. Once años más tarde, Vasco de Gama, siguiendo la misma ruta y tras diez meses de travesía, llegó con tres navíos al puerto de Calicut, el 20 de mayo de 1498. Una nueva era se abría para el comercio con Oriente. Hasta entonces los productos de la India llegaban a Europa por medio de los mercaderes árabes de Egipto, que los vendían a los venecianos. Los derechos de aduana y los intermediarios que participaban en el tráfico de las mercancías encarecían notablemente los productos, de tal modo que los venecianos, a su vez, se veían obligados a venderlos a precios elevadísimos a sus clientes europeos. Los portugueses, al buscar directamente las especias en sus países de origen, suprimían intermediarios y podían negociar con precios más ventajosos (*cfr.* Diehl 1961: 145-147).

⁴⁶ El más célebre de los mercaderes venecianos es Marco Polo (1254-1324), cuya crónica *Libro de las maravillas* o *Descripción del mundo*, en el que revive los veinticuatro años de su expedición (1271-1295), es uno de los libros de viajes más conocidos e influyentes. Marco, junto con su padre Nicolò y su tío Maffeo Polo, viajó a través de Persia, Oxiana, los Pamires, Kashgar y el desierto de Gobi durante cuatro años –su descripción de estos territorios es la primera que llegó a Occidente, y prácticamente la única hasta mediados del siglo XIX–, hasta llegar al palacio de verano que Kublai Kan poseía en Shantgu. En la corte del Kan permanecieron prácticamente veinte años, durante los cuales Marco se dedicó a recorrer el Imperio, desde las nieves del norte hasta Ceilán, Birmania, Siam, Java, Sumatra y Japón –tierras ignotas hasta entonces–. La figura de Marco Polo se ha engrandecido y la historia de su regreso al hogar veneciano después de casi un cuarto de siglo de ausencia ha pasado a formar parte de su leyenda (Norwich 2009a: 218-219). El relato cuenta que los Polo no fueron reconocidos por familiares ni amigos a su regreso y que, después de darse a conocer, celebraron un banquete con todos sus allegados durante el cual se despojaron



prosperidad derivada de la actividad comercial suponía una serie de ventajas para la ciudad –riqueza material, crecimiento, dinamismo, energía moral–, también traía aparejada una serie de inconvenientes inevitables: afición a la especulación, malestar social, predominio de las cuestiones monetarias⁴⁷. Además, el tráfico con los musulmanes acarreó en más de una ocasión la excomunión de Venecia por parte del Papado. Por otra parte, la República ejercía un severo control sobre el comercio de mercancías y había establecido una estricta legislación al respecto. Prohibió a los súbditos de la Serenísima comprar o vender en ciertos países; impidió que los buques venecianos embarcasen mercancías para cualquier destino que no fuese Venecia, bajo pena de multa o confiscación, y una fiscalización exacta reprimía el contrabando y el fraude (cfr. Diehl 1961: 34-36; Le Goff 2010: 89).

El control que ejerce el gobierno de la Serenísima sobre el comercio marítimo se hace patente, por ejemplo, en los años de la Cuarta Cruzada. Con el fin de constituir una escuadra lo suficientemente grande como para transportar a los ejércitos cruzado y veneciano, se pide la colaboración de todos los ciudadanos de Venecia y se prohíbe que ningún barco salga al mar en viaje de negocios:

Après, si fist li Dux crier son ban par toute Venice, que nus Veniciens ne fust si hardis qu'il alast en nule marchandise, ains aidassent tous à faire la navie ; et il fisent. Si commencierent la plus riche navie que onques fust vue.
(Clari 1952: 11-12)

de sus andrajosas túnicas orientales y, rasgando los forros de las mismas, esparcieron por el suelo un torrente de perlas, esmeraldas y rubíes. A pesar de su fama de exagerado –lo que le valió el apodo de *Milion*, porque se decía que siempre hablaba en términos de millones– y de la incredulidad con que se recibían sus historias, las descripciones que hace Marco Polo son notablemente precisas: los datos que Marco Polo recoge en su *Descripción* han sido confirmados con el paso de los siglos, tras investigar en archivos antiguos de origen chino (Morris 2008: 231; Norwich 2009a: 220). Marco Polo dictó el relato de sus viajes a su compañero de celda, Rustichello de Pisa, después de ser apresado por los genoveses durante la batalla de Curzola, en 1298. El libro, escrito originalmente en francés, fue pronto traducido al latín y al italiano, por lo útiles e interesantes que resultaban sus indicaciones para los comerciantes que traficaban en Oriente (Diehl 1961: 66-67). Polo es el más célebre pero, por supuesto, no el único de los comerciantes venecianos que se aventuraron por rutas orientales. Sus anotaciones sobre los productos de la tierra, la industria, los centros del comercio, las rutas a seguir, fueron de gran utilidad para el desarrollo del comercio veneciano. Esta precisión en los datos y su interés por las cuestiones prácticas convierten a Marco Polo en un digno hijo de la República de Venecia.

⁴⁷ Podríamos considerar esta prevalencia del comercio y de la búsqueda del beneficio económico un antecedente del boyante negocio turístico veneciano y de la estafa a los forasteros de la que se hacen eco algunos novelistas actuales, como Eduardo Mendoza y Donna Leon.



Aunque el *Arsenale* asume la construcción de algunas naves, de las catapultas y las máquinas de asedio, una gran parte de las embarcaciones que participaron en la cruzada salieron de talleres particulares⁴⁸. Además, no hay que pensar que todos los navíos fueran de nueva construcción, sino que se integraron en la armada barcos de los que ya disponía Venecia. Esto explica la ordenanza de la que Robert de Clari se hace eco. En cualquier caso, existen documentos que demuestran que los viajes comerciales no cesaron por completo en el periodo en que se desarrolla la expedición a Bizancio (1201-1205), lo que implica, según Ugo Tucci (2006: 13-14), que «el aprestamiento de la flota no agotaba las posibilidades de la plaza».

Pero Tafur también se ve afectado por las medidas proteccionistas que aplica la República en materia de comercio cuando, al regresar de su excursión a Jerusalén, le son confiscados los esclavos y las mercancías que había traído consigo (Meregalli 1986: 156). De las explicaciones que nos ofrece deducimos que en el siglo XV sólo los ciudadanos de Venecia tenían derecho a comerciar en la ciudad, y que toda actividad mercantil estaba vedada a los extranjeros: «[...] fallé que las cosas que traya en la nao, así esclavos como otras cosas, me las avían tomado todas, diziendo, que ninguno non podía traer ninguna cosa del mar Mayor, sinon fuese veçino de Veneja» (Tafur 1982: 196). Acusan al viajero castellano de no haber declarado los bienes que traía en su barco, preguntándole «porque non lo avía fecho saber á los que cogen los derechos». Finalmente, puesto que él no pretendía comerciar sino que había comprado esas mercancías para sí, y ya que era un día de fiesta y celebraciones –se estaba festejando la Ascensión–, le perdonan y le devuelven lo confiscado:

[...] fablé al Duçe, que estava en consejo, é yo propuse mi querella. É ellos fiziéronme apartar un poco por ver sobrello, é luégo me llamaron é dixeron: cavallero, verdat es que nosotros tenemos ley que ninguno non trayga nin meta cosa á esta çibdat del mar Mayor nin del Levante, sinon fuere veçino, en otra manera lo a perdido, é así lo vuestro por esta nuestra ley perdido es; pero, como vos dezís, esto se entiende ó se deve entender á aquellos que usan de mercandear, pero á vos, que buestro ábito non lo lleva de fazer mercaduría, é lo que aquí traés, es por buestro serviçio, si la ley non es

⁴⁸ Los pequeños talleres privados habían seguido funcionando tras la creación del *Arsenale* y no abandonarían definitivamente la construcción de galeras hasta 1330, cuando el astillero estatal tuvo capacidad suficiente para satisfacer toda la demanda.



contra vos, lo buestro quito es, é si la ley vos contradize, la Señoria vos faze graçia dello. (Tafur 1982: 197)

Pero eso no es todo, porque la Serenísima se esforzaba por recibir con magnificencia a los embajadores y visitantes extranjeros. Así, «por ser de la noble naçion donde soys», la señoría hace una merced aún mayor: «non solamente vos restituye lo vuestro, mas dávos liçençia para que lo leveis donde quisiéredes, é esta gracia non se suele fazer á ninguno, porque todo lo que entra en Veneja non puede salir» (Tafur 1982: 198).

A pesar de este pequeño incidente, Tafur sigue admirando el comercio veneciano y, especialmente, sus mercados. Los productos que se venden en tales mercados son de gran calidad y proceden de todos los rincones del mundo conocido:

[...] yo non vi tierra tan abastada nin tan grant mercado de los bevires; é paresçe que la fruta, que nasçe en España, que allí está tan fresca é tan de barato, é ansimesmo la que viene de la Suria, ó si quier de la India, porque éstos navegan por el mundo, é trayendo sus mercadurías, siempre traen otras cosas para el bivar de la gente. (Tafur 1982: 209)

Tafur emprende su expedición bien provisto de dinero, con letras de cambio⁴⁹ que puede cobrar en Génova, Florencia, Venecia, Brujas y Amberes (Vives Gatell 1982: 13). Que Pero Tafur es un viajero acaudalado que no escatima en gastos se aprecia en que no sólo no le resultan excesivos los precios de los productos que se compran y venden en la Serenísima, sino que le parecen incluso baratos: «es gente muy riquíssima, é en las grandes mercadurías, por poco que se gane, se gana mucho, é el que lo compra alo á buen preçio» (Tafur 1982: 209).

El Marqués de Tarifa, admirado de la cantidad de productos que podían encontrarse en la ciudad, señala los lugares de comercio más populares de la ciudad: la calle de la Mercería y la lonja de Rialto:

⁴⁹ La letra de cambio permitía al «donante» entregar una cantidad determinada de dinero a un «tomador» y cobrarla después en otro lugar y en otra moneda, lo que suponía una operación de crédito y una operación de cambio. El éxito de las letras de cambio en la Edad Media está muy relacionado con la evolución monetaria (vid. Le Goff 2010: 36-39).



Lo principal es dende la Plaça de Sant Marcos que es la mayor y mejor, hasta la Puente de Rialto, que es de madera. Llámanle la calle de la Merçería. Es vna calle de munchas bueltas y muy larga, adonde se vende todo lo bueno de la ciudad. Pasada la Puente de Rialto, está la Lonja de los Mercaderes, adonde es vna plaça grande con quatro portales a la redonda, ado están los cambios y los negoçios de los mercaderes y todas las tiendas de paños y sedas y brocados y plateros en çiertas calles que salen de la plaça, y en fin todo el principal trato de la ciudad está aquí [...]. (Enríquez de Ribera 2001: 204-205)

Lo cierto es que en Venecia el comercio era una ocupación tan lucrativa que muchos mercaderes lograron ingresar en la nobleza gracias a la riqueza derivada de la actividad comercial. Pero esta integración también se produce en sentido inverso. Como señala Jacques Le Goff (2010: 53), son muchos los nobles que se infiltran en la nueva clase mercantil dando lugar a una aristocracia en la que se confunden las viejas familias y los nuevos ricos: «en Venecia los dux son mercaderes, y los mercaderes son almirantes». Aún así, y aunque como afirma Pero Tafur (1982: 210) «es la gente comunalmente toda rica», seguían existiendo claras diferencias entre los burgueses enriquecidos y los aristócratas de abolengo. En 1299 estas diferencias se agudizaron con la aprobación del decreto conocido como la *Serrata del Maggior Consiglio*, dictado por el *doge* Pietro Gradenigo, según el cual sólo podían optar a un puesto en el Gran Consejo de la República aquellos cuyo parentesco o historial les diese derecho a ser miembros de esa casta privilegiada. Además, en 1315 se elaboró una lista de todos los venecianos elegibles para el consejo en función de su ascendencia patricia, este documento es el célebre *Libro d'Oro* de la nobleza veneciana (Norwich 2009a: 227; Nicholas 2003: 10).

A pesar del predominio de una oligarquía privilegiada, Venecia rara vez conoció los conflictos internos. La mayoría de la población pertenecía a la clase de los *cittadini*, que disfrutaban de privilegios con respecto a la plebe y podían acceder a ciertos cargos del gobierno republicano. Las corporaciones de trabajadores y artesanos también eran protegidas por la señoría, y el sistema establecido beneficiaba y enriquecía a todos los habitantes de Venecia⁵⁰. De esta manera se evitaba cualquier disensión interna, algo que Philippe de Commines

⁵⁰ Sobre las obligaciones y los privilegios de los gremios, sus representantes y sus fiestas patronales, *vid.* Diehl (1961: 94).



—que conoce por su propia experiencia los conflictos que afectan a otros reinos y ciudades— valora muy positivamente: «n’ont ilz nulles questions civiles en la cité, qui est la plus grand richesse que je leur voye» (Commynes 2001: 556). Así, el común amor a su ciudad y el deseo de ser útil al Estado hacían que todos los venecianos contribuyesen a engrandecer a la Serenísima (Diehl 1961: 93-94; Norwich 2009a: 227-228).

La organización política veneciana

Si hay un aspecto de la vida en la laguna que interesa especialmente a todos los viajeros es la organización política de la República. Las formas del gobierno veneciano siempre han suscitado opiniones diversas entre los visitantes de la Serenísima, y no sólo entre los viajeros medievales que ahora nos ocupan. Todos los viajeros estudiados comentan algunos de sus aspectos, desde los métodos de aplicación de la justicia hasta la diplomacia internacional, pasando por supuesto por la figura del dux. La mayoría de los testimonios medievales son elogiosos, salvo el de Philippe de Commynes que se muestra algo más crítico, quizá porque es quien trató más directamente con los gobernantes de la República en calidad de embajador de los reyes Louis XI y Charles VIII de Francia. En cualquier caso, todos los comentarios muestran admiración y respeto —o incluso temor— por la compleja organización política de Venecia.

La constitución de Venecia, por la unidad de dirección que daba a su política, aseguraba a la ciudad de San Marcos una tranquilidad interior que no conocieron otras ciudades de Italia. Sin embargo, no fue así desde el principio, sino que sufrió diversas modificaciones hasta alcanzar su forma definitiva entre los siglos XIII y XIV. En su origen, el sistema de gobierno era prácticamente el de un Estado monárquico, dirigido por un dux omnipotente que asociaba a un hijo a la suprema magistratura del padre, por lo que el poder tendía a concentrarse en manos de algunas grandes familias —Partecipazio, Candiano, Orseolo— y a transmitirse hereditariamente. Aunque frente al poder del dux existía una asamblea popular, ésta no tenía más función que elegir al *doge* y ser consultada sobre algunas cuestiones. Este sistema se mantuvo hasta principios del siglo XI, cuando la aristocracia veneciana, compuesta por antiguas y



poderosas familias patricias, comenzó a oponerse y a limitar paulatinamente el poder del *doge* con el objetivo de lograr una participación cada vez mayor en el gobierno de la República (Diehl 1961: 71-72).

El primer paso hacia esta forma de gobierno que Charles Diehl (1961) ha denominado «república de patricios» se dio en 1032, con la aprobación de una ley que prohibía al dux asociar a un corregente a su autoridad. De esta manera, se pretendía acabar con el régimen monárquico hereditario que los *dogi* habían tratado de establecer (Norwich 2009a: 79-80). Al mismo tiempo, el gobernante fue flanqueado por dos consejeros, que le asistían y vigilaban sus actos y, en caso necesario, estaba obligado a convocar a otros ciudadanos de renombre, los llamados *pregadi*, para pedirles consejo: «esa fue la primera manifestación legal del espíritu de fiscalización y desconfianza, que en todos los grados de la jerarquía política llegará a ser uno de los caracteres esenciales del gobierno veneciano» (Diehl 1961: 73). En 1172, tras la violenta muerte del dux Vitale Michiel II, una importante reforma constitucional dio lugar a la creación del *Maggior Consiglio* o Gran Consejo, compuesto por 480 venecianos prominentes, elegidos anualmente por dos representantes de cada uno de los seis barrios o *sestiere* en que se dividió Venecia y que acaparaba funciones centrales del gobierno de la República, entre las que se encontraba la de elegir al dux, prerrogativa que hasta entonces había correspondido al pueblo. El siguiente paso consistió en ampliar de dos a seis el número de consejeros que acompañaban en todo momento al dux y que gozaban de cierto poder de veto sobre sus decisiones. El grupo formado por el *doge* y sus seis consejeros pasó a ser denominado *Signoria* o *Consiglieto*. Hacia 1179, durante el reinado del *doge* Orio Mastropiero, se crea el Tribunal de la *Quarantia* o Consejo de los Cuarenta, con funciones judiciales. Los *pregadi* se consolidaron como un órgano de consulta permanente: el Senado, que tomaba decisiones relacionadas con la política exterior que posteriormente debían ser ratificadas por el Consejo. Así se lograba despojar al dux de su autoridad y fortalecer a la oligarquía gobernante, formada por las familias más poderosas de la ciudad; un sistema que se iría perfeccionando a lo largo del siglo siguiente y se convertiría en uno



de los rasgos más característicos de Venecia (Diehl 1961: 73-74, Norwich 2009a: 134-135, 153).

Con el fin de que la pérdida de poder efectivo no se tradujese en una pérdida de prestigio, a partir de entonces se rodeó al dux de todo tipo de honores y ceremoniales, se le adjudicaron nuevos títulos y una vestimenta magnífica. Sin embargo, su autoridad era cada vez menor: salvo en lo concerniente a su papel como conductor de la guerra, no podía actuar sin la aprobación de la mayoría del Gran Consejo, no podía escribir ninguna carta sin autorización de sus consejeros, no podía aceptar regalos ni contraer matrimonio con princesas extranjeras. Progresivamente y hasta el siglo XV se fueron aprobando nuevas leyes que limitaban más y más la libertad de actuación del dux, de manera que Petrarca –que residió en la ciudad de los canales entre 1362 y 1367 (Norwich 2009a: 290)– escribió: «El dux no es sino el primero y el más vigilado de los siervos de la República» (*apud* Diehl 1961: 77).

Los viajeros incluidos en nuestro corpus, al visitar Venecia en diferentes momentos, conocen a distintos *dogi* y diversas formas de gobierno. A principios del siglo XIII, cuando Geoffroy de Villehardouin visita la ciudad de los canales, aún existía la asamblea popular conocida como *arengo*, en la que participaba todo el pueblo y que el dux podía convocar para tomar determinadas decisiones⁵¹. Aunque cada vez eran más esporádicas las consultas al *arengo* –pues el continuado crecimiento de la población de Venecia hacía que este sistema fuese poco práctico y poco fiable (*vid.* Norwich 2009a: 134)–, ya hemos explicado cómo Enrico Dandolo reúne a la multitud en la Basílica de San Marcos para decidir acerca de la participación de Venecia en la cruzada. Después de celebrada la Eucaristía, los mensajeros franceses exponen su petición al pueblo veneciano congregado en la iglesia, que junto con el *doge* «crierent tuit à une voix, et tendant lor mains en halt, et distrent: “Nos l’otroions, nos l’otroions!”. Enki ot si grant bruit et si grant noise, que il sembla que terre fondist» (Villehardouin 1828: 15). Este mismo procedimiento es el que

⁵¹ En la tragedia *La Nave* (1908) de Gabriele D’Annunzio (1863-1938), que pone en escena los orígenes de la Serenísima República, uno de los personajes corales es precisamente la voz del pueblo, representada en el *arengo*, convocado para la toma de decisiones que afectan a la colectividad: «Uomini in Cristo / vi chiamo a parlamento. Questo sia / il nuovo arengo» (D’Annunzio 1908: 223).



emplea el Dux para decidir si debe intervenir él mismo en la expedición, dirigiendo la armada veneciana:

Lors furent assemblé à un dimanche à l'iglise Saint-Marc. Si ere une mult grant feste ; et y fu li pueple de la terre et li plus des barons et des pelerins devant ce que la grant messe commençast ; et li dux de Venise, qui avoit nom Henris Dandole, monta el leteril, et parla el pueple et lor dist : « Seignor, accompagnié estes à la meillor gent dou monde et por la plus halt affaire que onques genz entrepreissent, et je sui vialz hom et febles, et auroie mestier de repos, et maigniez sui de mon cors ; mès he vois que nus ne vos sauroit si gouverner et si maistrer com ge, qui vostre sire sui. Si vos voliez otroier que je preisse le signe de la croiz por vos garder et por vos enseingner, et mes fils remansist en mon leu et gardast la terre, je iroie vivre ou morir avec vos et avec les pelerins. » Et quant cil oïrent, si s'escrierent tuit à une voiz : « Nos vos proions por Dieu que vos l'otroiez et que vos le façois, et que vos en veigniez avec nos ». (Villehardouin 1828: 27-28)

Así, Dandolo toma la cruz y participa en la expedición que le permitirá demostrar su inteligencia y su valor. Tanto Geoffroy de Villehardouin como Robert de Clari elogian continuamente la sabiduría y la prudencia de Dandolo que, a pesar de su vejez y su ceguera, dirige la escuadra naval hábilmente⁵². Cada vez que Robert de Clari se refiere a las actuaciones de Enrico Dandolo, le califica como «molt prudons et sages»; es él quien diseña la estrategia para atacar los muros de Constantinopla (Clari 1957: 36-37), quien decide el castigo del emperador Murzuflo (Clari 1957: 78) y quien desafía a Alejo Ángelo, al que los cruzados habían ayudado a acceder al trono de Bizancio y que después se negó a cumplir su parte del acuerdo, en los siguientes términos: «Garçon mauvais, nous t'avons jeté de la merde et en la merde te remettrons; et je te desfi, et bien saches tu que je te pourchaceraï mal à mon pover de ce pas en avant!» (Clari 1957: 47), un diálogo que no recoge Villehardouin pero que muestra claramente el fuerte carácter del veneciano.

Villehardouin describe al dux Enrico Dandolo como «mult sages et mult prouz»; pero además de referirse a su personalidad también nos habla de sus limitaciones físicas: «vieils hom ere, et si avoit les yaulx en la teste biaux, et si

⁵² Al partir de Venecia, los barcos habían sido divididos entre los barones cruzados. El jefe del ejército era Bonifacio, marqués de Monferrat, y cuando era necesario, las decisiones se tomaban de común acuerdo, en reuniones y consejos. Sin embargo, y a pesar de que nadie había sido investido con el cargo de comandante de la flota, no hay duda de que todos obedecían a Enrico Dandolo, no sólo las galeras venecianas sino también el resto de las naves (Tucci 2006: 4).



n'en véoit gote; que perdue avoit la veue par une plaie que il ot el chief» (Villehardouin 1828: 10, 28)⁵³.

El relato de Villehardouin, al participar éste en las negociaciones previas a la cruzada, también pone en escena otros órganos del gobierno de la República. Así, se refiere a la *Quarantia* o consejo de los cuarenta: «[...] li conseilx ere de quarante homes des plus sages de la terre», al Gran Consejo y al *Consiglieto*, reunidos en el Palacio Ducal, y explica cómo todas las decisiones deben ser tomadas colectivamente; de modo que, aunque los mensajeros se dirijan al dux con sus peticiones, éste no puede darles una respuesta sin consultar previamente a sus consejeros (Villehardouin 1828: 13-16).

Philippe de Mézières expone ordenadamente –de menor a mayor– cuáles son los órganos de gobierno de Venecia, desde el dux hasta la asamblea popular, pasando por la Señoría o *Consiglieto*, la *Quarantia* y el Gran Consejo:

Il est assavoir que le duc de Venise a continuelment six anciens hommes nobles, pris par election, conseillers du duc et de la seigneurie, et dure leur office six moys et non plus. Et apres autres six, en a quarante autres, et aux grosses besoingnes cent cinquante. Et a plus grosses, mil gentilzhommes, par lesquelx le bien commun de la seigneurie est continuelment gouverne. Et quant le duc est malade ou empesche legitement, les six dessusdiz conseillers representent le duc. Et par espicial le plus ancien des six est president, lequel en tous cas demande et fait les responces du gouvernement par le conseil susdit. (Mézières 1969: 255)

Pero lo que más parece impresionar al viajero es la equidad con que se aplica la justicia en Venecia. Mézières nos ilustra con un ejemplo. En una de las ocasiones en que el dux se hallaba enfermo y la República era gobernada por sus seis consejeros, resultó que el hijo del más anciano de ellos fue acusado de asesinar a un hombre, de manera que el presidente del consejo se vio obligado a juzgar a su hijo: «Le cas fu mis ou conseil des six, des xl, et des cl, tous ensemble, et fu preuve l'omicide». Así, el anciano debía condenar a muerte a su hijo y no podía incumplir sus obligaciones. Finalmente, el consejo decide que, aunque el padre presida el juicio, no sea él quien pronuncie la sentencia:

⁵³ Sobre la edad de Enrico Dandolo y las posibles causas de su ceguera, *vid.* Norwich (2009a: 153-154).



Or est a penser quel doleur l'ancien preudomme avoit en son cuer, car il ne s'en pouoit excuser et ne pouoit partir du conseil, ne lui ne nul de ses parens. Ne pour nul or du monde ilz n'eussent ose demander grace de relacher de mort le gentil homme, et convenoit que son propre pere le jugast a mourir. Brefment a parler, selon ce qu'il me fu compte, communament tous ceulx du conseil en avoient pitie. En la fin fu determine par le grant conseil que au vieillard president seroit faicte grace, c'est assavoir qu'il ne diroit pas le mot, mais le plus ancien apres lui des six conseilliers de la seigneurie donroit la sentence de la mort du noble homme homicide et en presence du pere. Et ainsi fu fait. Ne le president, ne parent, ne amy qu'il eust au conseil n'oserent dire un tout seul mot au contraire. (Mézières 1969: 255-256)

En este fragmento vemos de nuevo cómo las decisiones se toman por la mayoría del consejo, y aún más: que nadie puede o nadie se atreve a cuestionarlas.

Ya hemos comentado el encuentro de Pero Tafur con el Dux de Venecia – en aquellos años, Francesco Foscari– cuando, al regresar de Jerusalén, sus mercancías son confiscadas. Además de la descripción de este breve encuentro y del relato de la intervención del dux Ziani entre el Papa y el Emperador Federico Barbarroja, Pero Tafur nos proporciona informaciones generales sobre los criterios para elegir al dux y sobre los requisitos que éste debía cumplir:

Los veneçianos tienen por ley de non fazer Duçe, nin dar ofiço de regimiento, sinon fuere fidalgo de natura, é perpétuo, sinon faze porque gelo quiten [...]. (Tafur 1982: 208)

Los antiguos entre esta gente son muy onrrados é muy reverenciados, é quando an de fazer Duçe, eligen onbre sin ninguna parçialidat, que sea bastante para tan grant fecho, é que sea fidalgo de natura, é jamás, al que lo dan, nunca gelo quitan, sinon faze delicto por qué [...]. (Tafur 1982: 216)

Además, nos da valiosa información sobre las leyes que limitaban la libertad del gobernante de la República:

[...] dánle ocho mil ducados [al Dux] para sostenimiento, esto, se entiende, para su familia, que todo el otro estado la Señoría lo paga aparte, é non puede crescer más de quanto le ordenan, nin él puede á ninguno dañar nin aprovechar [...]. (Tafur 1982: 216-217)

El Duçe non tiene libertad de salir de la çibdat por ninguna cosa que venga, salvo un mohnesterio que llaman Sant Jorge⁵⁴, que es un tiro de piedra por

⁵⁴ Se trata de San Giorgio Maggiore, junto a la isla de la Giudecca.



la mar desde su palacio allá, é quando la çibdat está mal sana, fasta allí se puede desviar. (Tafur 1982: 211-212)

Tafur nos ilustra acerca de las reuniones periódicas del Gran Consejo, a cuyos miembros se informa semanalmente de todos los acontecimientos que afectan a la política y la justicia de la República, salvo de aquellos asuntos considerados secretos, en los que únicamente participa el Consejo de los Diez, un organismo encargado de velar por la seguridad de la República y de evitar cualquier intento de traición, creado en julio de 1310 –en principio de carácter temporal, pero consolidado posteriormente como institución permanente–:

[...] todos los domingos, despues de comer, en aquella alta torre, que dixe, tañen la campana de plegaria, que es ayuntamiento, é vienen todos los fidalgos, é allí les notifican todo lo que la semana pasada es fecho, así en el regimiento como en la justicia çevil é criminal, todo, fueras el consejo secreto, mayormente en lo de la guerra, que se tiene con los deputados é el Duçe [...]. (Tafur 1982: 208)

El Consejo de los Diez es una de las manifestaciones de la desconfianza que caracterizaba a la política veneciana, pero no la única. Pero Tafur nos explica que ningún hombre puede traer armas a la ciudad, «so grandissima pena», «é muy mucho ménos en el consejo las osarían meter». Sólo los miembros del Consejo de los Diez estaban autorizados a asistir armados a las reuniones (Norwich 2009a: 244). Los embajadores de Venecia son especialmente vigilados y controlados. En este sentido, Tafur nos explica que era un procedimiento habitual por parte de la República enviar a un espía que informase sobre el comportamiento de los embajadores venecianos en el extranjero:

É acaesció embiar el Potestad del reyno de Creta, que nosotros llamamos Candía, é luégo despues de un año embiar pesquisidor sobre él, que así es la costumbre, é fazer tan estrecha pesquisa, é degollarlo ántes que de allí partiese; é por esto, así sus provinçias como su çibdat son bien regidas [...]. (Tafur 1982: 217)

Vemos así el severo control que la República ejerce sobre sus súbditos, algo que Tafur considera positivo para el buen gobierno de la ciudad. También Philippe de Commines se hace eco de esta desconfianza que caracteriza a los



venecianos y de cómo son capaces de encarcelar a un hombre basándose en una simple sospecha:

[...] le doge me regarda d'un drôle d'air, car il n'y a pas de gens au monde aussi soupçonneux ni qui tiennent leurs délibérations aussi secrètes (et sur de simples soupçons ils emprisonnent souvent des gens) [...]. (Commynes 2004: 588)

En su caso, sin embargo, podemos apreciar la crítica al gobierno de Venecia, y es que él mismo sufrió el doble juego de la política de la República. Los venecianos deben ser capaces de mostrarse amables y receptivos para mantener las alianzas con otros reinos y ciudades y evitarse enemistades indeseadas, pero nadie logra hacerlo con tanta naturalidad como el *Doge* – incluso si se encuentra indispuerto–: «il me raconta ces nouvelles d'un air joyeux, mais personne ne savait dissimuler ses sentiments aussi bien que lui» (Commynes 2004: 586).

Las informaciones que recoge Philippe de Commynes se refieren sobre todo a la gestión de la política exterior veneciana y, especialmente, a la diplomacia y la relación con embajadores extranjeros. La República de Venecia se caracterizaba por ofrecer un magnífico recibimiento a todos sus huéspedes extranjeros, y esto se pone de manifiesto en el relato de nuestros viajeros. Ya hemos visto cómo a Pero Tafur se le devuelven las mercancías incautadas e incluso le obsequian generosamente: «é áun ese día ellos me embiaron á la posada vinos é confites é aves; é cada día, donde me fallavan, me fazían tan grant acogimiento como si ovieran un estrecho debdo conmigo» (Tafur 1982: 198). También Villehardouin (1828: 10) explica que los mensajeros de la cruzada son acogidos por el dux y los venecianos, que «les honora mult». Pero el testimonio más interesante es, sin duda, el de Philippe de Commynes. En primer lugar, nos explica las condiciones en las que viven los embajadores residentes en la Serenísima República: reciben un sueldo mensual de cien ducados pagados por la Señoría, disponen de un lujoso alojamiento y de tres barcos para pasear por la ciudad sin coste alguno para ellos. A continuación, el embajador francés nos explica cómo fue su acogida en su primera visita a la ciudad de los canales: el recibimiento en barco, los discursos, etc.:



[...] vindrent au devant de moy vingt et cinq gentilz hommes, bien et richement habillez et de beaulx draps de soye et escarlata, et la me disrent que fusse le bien venu; et me conduyrent jusques pres la ville en une eglise de Saint André, ou de rechief trouvoy autant d'aultres gentilz hommes, et avecques eulx les ambassadeurs du duc de Millan et de Ferrare. Et la aussi me firent une aultre harengue, et puis me misdrent en aultres bateaulx, qu'ils appellent platz, et sont beaucoup plus grans que les aultres; et en y avoit deux couverts de satin cramoisy, et le bas tappissé, et lieu pour se seoir quarente personnes en chascun. Me firent seoir au meillieu de ces deux ambassadeurs (qui est l'honneur d'Italie que d'estre au meillieu) et me menerent au long de la grant rue qu'ilz appellent le Canal Grant [...]. (Commynes 2001: 553)

Durante su visita, Commynes se aloja en San Giorgio Maggiore, «qui est une abbaye de moynes noirs refforméz», y que era el alojamiento habitual para los embajadores que visitaban Venecia (Blanchard 2004: 576, n. 1). Continuamente es acompañado a visitar las maravillas de la ciudad, e incluso le muestran el tesoro de San Marcos, como ya hemos visto. El día posterior a su llegada, Commynes es conducido ante el dux Agostino Barbarigo para que entregue sus cartas.

Commynes, como los otros viajeros, también es consciente de la reducida libertad de decisión del dux, a pesar de todos los honores que se le rinden: «Le duc [...] preside en tous leurs conseilz, et est a vie, et honnouré comme ung roy; et s'adressent a luy toutes lectres, mais il ne peult gueres de luy seul». Sin embargo, en el caso del dux Barbarigo, Philippe de Commynes considera que «cestui cy a de l'auctorité beaucoup, et plus que n'eut jamais prince qu'ilz eussent; aussi il y a desja douze ans qu'il est duc». Además, añade acerca de su carácter: «l'ay trouvé homme de bien et saige et bien experimenté es choses d'Italie, et douce et amyable personne» (Commynes 2001: 554).

Pero si hay algo que hace especialmente valioso el testimonio de Commynes es el hecho de que visite la República en una segunda ocasión en que las relaciones entre Venecia y el monarca francés habían cambiado sensiblemente. Si en octubre de 1494 los venecianos no confiaban en que la expedición francesa llegase muy lejos, en noviembre de 1495 –en el momento de la segunda misión de Commynes en Venecia– Charles VIII ya había llegado a Nápoles, y las tensiones políticas se traducen en el trato dispensado al embajador: «Et quant j'arrivay audict lieu, me recueillirent honnourablement,



mais non point tant qu'ilz avoient faict au premier coup: aussi nous estions en inimitié declairee, et la premiere foiz nous estions en paix» (Commynes 2001: 635). Así, Venecia dispensa un trato diferente a los representantes de cada nación dependiendo de la situación diplomática del momento. Si Commynes no hubiese vivido dos momentos diferentes de la relación Francia-Venecia, no habría podido establecer una comparación como la que hace, pues como afirma, la segunda vez también le recibieron «honorablemente», pero no tanto como la primera. A pesar de todo, Commynes sigue admirando la organización social y política de la República de Venecia y les augura un futuro próspero –«ilz sont en voye d'estre bien grans» (Commynes 2001: 557)–, contribuyendo de esta manera a difundir una imagen de magnificencia y triunfalismo asociada al nombre de la Serenísima que formará parte de la construcción del mito veneciano.

Un calendario lleno de fiestas

Entre las muchas facetas de Venecia destacadas por los viajeros en sus narraciones, encontramos la de las fiestas y ceremonias que se celebraban en aquella época en la Serenísima. El calendario de la República de Venecia estaba salpicado de fiestas y celebraciones; algunas religiosas, vinculadas al calendario cristiano y, por tanto, compartidas con otras sociedades, y otras muchas exclusivas de Venecia, estrechamente relacionadas con su evolución histórica. Estas últimas celebraciones, que conmemoraban hitos de la historia de la Serenísima, resultan especialmente interesantes.

La fiesta, que tanta importancia tenía en la vida veneciana, cumplía diversas funciones, además de suponer un momento de ocio y de suspensión de la rutina de la vida cotidiana (Huizinga 2012: 32, 44). Por una parte, funcionaba como un elemento de propaganda política y por otro, contribuía a tener contentas a las clases populares y, de esta manera, mantener y reforzar el orden establecido. La inversión de los roles sociales, especialmente en celebraciones como el Carnaval, y la manifestación y exaltación de la cultura popular daban durante unos días protagonismo al pueblo que, además, a través de gremios y cofradías, participaba activamente en la organización de las fiestas (Prat i Carós



1993: 289). De esta manera, se sentían políticamente importantes e integrados, lo cual desincentivaba cualquier tipo de revuelta popular (Horodowich 2009: 168). Ya en los primeros años del *Quattrocento*, se crean sociedades de festejos, con una estructura y unos estatutos definidos, encargadas de organizar ciertas celebraciones y conocidas a partir de 1488 como *compagnie delle calze* (Schreiber 1994: 60-61).

Poco a poco, también las clases altas van implicándose en la organización de estas fiestas, contribuyendo con su riqueza a dotarlas de un carácter más ostentoso, poniendo de manifiesto así el poderío de su ciudad (Prat i Carós 1993: 290-291; Diehl 1961: 116). Schreiber (1994: 56-59) ve en estas demostraciones de la riqueza y la potencia de la República de Venecia, una herramienta de propaganda política de cara al exterior. Además, señala los intereses económicos de la Serenísima como otro de los factores relacionados con las fiestas: a pesar de las prohibiciones expresas y de las varias excomuniones que sufrió la República, los venecianos comerciaban regularmente con el mundo musulmán. «Los mahometanos, rigurosamente controlados por sus correligionarios en sus países, aparecían en Venecia enmascarados en medio del bullicio permanente de sus fiestas, en las que se les permitía todo cuanto podían desear. Es perfectamente comprensible que esto se reflejara en los libros de pedidos llenos de órdenes de encargo» (Schreiber 1994: 61).

Las primeras celebraciones del Carnaval en la ciudad de los canales están documentadas en 1094, cuando algunos cronistas de la República toman nota de los festejos públicos que tienen lugar los días inmediatamente anteriores al inicio de la Cuaresma⁵⁵. Pero es en 1296 cuando el Carnaval se convierte en fiesta oficial, cuando el Senado veneciano decreta que el último día antes de la Cuaresma sea festivo (Horodowich 2009: 169). Ya en la Edad Media encontramos los primeros testimonios del uso de la máscara –símbolo por excelencia del Carnaval veneciano– como adorno festivo, utilizada por los

⁵⁵ Sobre los orígenes y el significado de la fiesta del Carnaval, *vid.* Cardini (1984: 218-223), Heers (1988), Muir (2001: 101-111) y Prat i Carós (1993: 279-291).



ciudadanos de la Serenísima en un desfile de gremios en 1278 (Schreiber 1994: 59).

A pesar de la popularidad del Carnaval veneciano, no nos han llegado muchas descripciones de esta fiesta a través de los viajeros medievales. Sí escribe sobre esta celebración el castellano Pero Tafur. Lo que más sorprende a Tafur de esta fiesta que, en sus propias palabras, «non se podía mejorar», es la riqueza y la ostentación de los venecianos, los ricos vestidos y las joyas que lucen, tanto los hombres como las mujeres: «é çiertamente yo vi tal que mudó tres vestidos en aquella fiesta, é aún non fué mucho, que aquellos erant gente mediana de la çibdat, é non de los mejores nin más ricos». En esta fiesta, celebrada en el Palacio Ducal, se «fizieron momos», explica Tafur: los venecianos representan la recepción del Emperador y de un maestre de Rodas:

É es la gente comunalmente toda rica, que yo vi por Carnestollendas fazer una fiesta en el palacio mayor del Duçe, que fizieron momos, é venían dos galeas por la mar, é fingieron que la una traya al Emperador, é veníen con él treynta cavalleros vestidos de brocados, é en la otra un maestre de Ródas vestido de vellud negro; é resçibíenlos las damas, todas vestidas de brocado é muy ricos firmalles, é çiertamente yo vi tal que mudó tres vestidos en aquella fiesta, é aún non fué mucho, que aquellos erant gente mediana de la çibdat, é non de los mejores nin más ricos, pero la fiesta non se podía mejorar. (Tafur 1982: 210-211)

La mayor parte de los viajeros han preferido describir otros eventos, especialmente el día de la Ascensión y la fiesta «de las Marías».

La fiesta de la Ascensión o la *Sensa* era una de las celebraciones más importantes de la República de Venecia, pues conmemoraba dos hechos fundamentales de la historia de la ciudad. El primero, el triunfo de los venecianos sobre los piratas dálmatas, que obligaban a Venecia a pagar un tributo anual para garantizar el libre tránsito de sus navíos a través del Adriático. La expedición, liderada por el dux Pietro II Orseolo, partió de Venecia el 9 de mayo del año 1000, día de la Ascensión, y con su victoria sobre los corsarios garantizó el dominio militar y comercial de la Serenísima en todo el mar Adriático (Norwich 2009a: 63-65). En segundo lugar, la reconciliación entre el papa Alejandro III y el emperador Federico Barbarroja, que puso fin a diecisiete años de cisma y llevó la paz a Italia, y que se produjo en Venecia en



1177, gracias a la mediación del dux Sebastiano Ziani. Este acontecimiento dio a la República un papel protagonista en la política internacional de la época (Norwich 2009a: 137)⁵⁶.

Además de ser una de las fiestas más señaladas de la Serenísima, la cantidad de descripciones con que contamos se debe a que ese día partían desde el puerto de Venecia las galeras que llevaban a los peregrinos a Tierra Santa, por lo que en esas fechas se encontraban en la ciudad muchos extranjeros, algunos de los cuales, testigos de estas ceremonias, dejaron sus impresiones por escrito. Tanto Pero Tafur como Fadrique Enríquez de Ribera describen en detalle las ceremonias que tenían lugar en la ciudad de los canales el día de la Ascensión.

Ese día se celebraba con gran pompa el desposorio simbólico de Venecia con el mar, el *sposalizio del mar* en dialecto véneto. El dux, a bordo del *Bucintoro* –la galera ducal– acompañado de su séquito y rodeado por todo un cortejo de embarcaciones, se dirigía, con su suntuoso traje de púrpura y oro, hasta el paso del Lido, donde se encontraba con la flota del Patriarca de Venecia, y allí arrojaba su anillo de oro a las olas pronunciando la fórmula solemne: «Desposamus te, mare, in signum veri perpetuique dominii»⁵⁷. Luego se cantaba misa, y la fiesta acababa por la tarde con un suntuoso banquete en el Lido (Diehl 1961: 118-119; Norwich 2009a: 66, 143; Schreiber 1994: 69-70).

Pero Tafur y el Marqués de Tarifa explican el desarrollo de la ceremonia: cómo el dux parte de Venecia en el *Bucintoro*, acompañado por los hombres principales de la ciudad. Ambos coinciden en describir la galera del dux, hablando de su tamaño, de su rico aspecto, de los remeros y los gentileshombres que viajan en ella, de la suntuosidad del traje del dux. También explican cómo el Patriarca bendice el mar y cómo el *doge* lanza su anillo al agua. Fadrique Enríquez de Ribera, además, nos cuenta que en el agua, alrededor de la galera, muchos hombres esperan nadando para tratar de atrapar el anillo «que puede valer quatro o çinco ducados»:

⁵⁶ Para un relato detallado del encuentro entre Alejandro III y Federico Barbarroja, *vid.* Norwich (2009a: 121-128 y 136-144).

⁵⁷ Nos desposamos contigo, ioh, mar!, en señal de verdadera y perpetua dominación.



La fiesta principal en aquella ciudad es el día de la Asención y aquel día sale el Duque con todos los principales del Gouierno y los gentileshombres van en vna galera con dos suelos, el vno en que van los remeros y el otro en que ellos van, que llaman buçintorio, y salen a la mar larga, y en otra barca en que va el Patriarca de Venecia y bendize la mar y después el Duque, diziendo que se desposa con la mar, echa vn anillo en la mar con vna piedra, que puede valer quatro o çinco ducados, y están allí alrededor muchos hombres nadando para el que lo puede tomar y llevárselo para sí y aquel día y la tarde antes se ponen en el altar de la Yglesia de Sant Marcos toda la mayor riqueza que ay en el thesoro. (Enríquez de Ribera 2001: 207)

É este dia de la Açension fazen ellos una grandíssima fiesta é muestran todos sus thesoros, así el thesoro de Sant Marco como por las calles á las puertas de las casas muchas joyas, é los cambiadores muchos montones de moneda de oro é plata, é ellos é ellas muy ricamente vestidos con muchos firmalles de grant valor. Este dia sale el Duçe en toda su magnificençia é çirimonias papales é imperiales, que dizen que en tal dia las ganó, é fazen grandes procesiones, é oyda la missa sale con toda la clereçia, é va á la mar, é entran todos en la mar; é el Duçe é los señores van en una fusta que se llama Viçentoro, é es un terçio más larga que una galea é dos tantos más ancha, é los que bogan van so sota, que non paresçen, é va toda toldada de muy ricos paños de oro, é el suelo de buena tapeteria; é allí, si ay algunos estrangeros ó onbres de onor, lévanlos consigo con las cruçes é sus pendones tendidos muy ricamente labrados de oro tirado; é paresçe que la mar non se dexa ver, tan llena va de fustas; é salen de mar é vándose delante de los Castillos, do es la entrada del puerto, é allí, diziendo çiertas oraçiones, el Perlado bendiçe é echa del agua bendita, é el Duçe saca un anillo que tiene en el dedo é échalo en la mar; é dizen ellos que ésta es una çirimonía antigua, que desposan á la mar con la tierra; esto por aplacar su furia, que ellos sobre la mar están fundados é en la mar traen cuanto tienen. (Tafur 1982: 198-199)

Ambos destacan la gran cantidad de barcos que se congregan en torno a la boca del Lido para asistir a la ceremonia: «Son tantas las muletas que salen a la mar el día que el buçintorio sale que me parece que son muchas más de las cinco mill que digo, porque toda la agua está quajada dellas», escribe don Fadrique Enríquez de Ribera (2001: 207). Y Pero Tafur: «é paresçe que la mar non se dexa ver, tan llena va de fustas». A continuación, parten las embarcaciones que llevan a los peregrinos a Tierra Santa:

[...] todos los pelegrinos que an de yr a Jerusalén, que ya en aquel tiempo están allí todos, van en la proçesión y cada vno de aquellos principales lleva vno junto consigo, porque dende a poco tiempo suelen partir las naos del peregrinaje. (Enríquez de Ribera 2001: 207)



É acabado esto, todos los navíos que allí están non pueden partir fasta aquella ora, é avida la bendiçion, desenfieren las velas é fazen su camino, que es una fermosa cosa de ver. (Tafur 1982: 199)

Por eso, este día se congregan en la ciudad tantos extranjeros: algunos curiosos que quieren asistir a la ceremonia y otros tantos a la espera de partir en las naves que van hacia Jerusalén. La afluencia de personas cada año era enorme, y a ello contribuía, además, el hecho de que al comienzo del verano no había que temer en el Mediterráneo vientos contrarios (Schreiber 1994: 69).

El propio Francesco Petrarca, que residió en la ciudad de los canales entre 1362 y 1367, explica en una carta dirigida a Pietro da Bologna cómo la ciudad de Venecia, siempre agitada y populosa, está especialmente llena de forasteros con motivo de la fiesta de la *Sensa*: «[...] ed era tutta in movimento questa grande città, che popolosa sempre, oggi ribocca di forestieri qua in folla sospinti a contemplarne le magnificenze, a goderne gli spettacoli, e Dio volesse anche a lucrare l'annua perdonanza che le anime buone avvicina a Cristo Signore»⁵⁸. De tal manera que Petrarca, que está buscando a un pariente que ese día está en la ciudad, se lamenta: «[...] sarebbe più facile ritrovare un pesciolino nel mare, che una persona in Venezia, specialmente in un dì come questo»⁵⁹ (Petrarca 2004b: IV, 4).

La fiesta termina con un suntuoso banquete ofrecido por el dux: «Aquel día comen todos los oficiales del Gouierno con el Duque y demás otros días que es obligado a dalles de comer, para lo qual tiene muy buena baxilla de plata» (Enríquez de Ribera 2001: 207). Pero Tafur nos cuenta que, además del banquete, se organizan juegos: «É el Duçe con todas las gentes buélvese á un secaño que se faze dentro de los Castillos, á donde está un notable monesterio de frayles, é allí deçienden todos en tierra, é comen con el Duçe á su costa del Duçe, é fazen muchos juegos, é en la tarde buelven á la çibdat» (Tafur 1982: 199-200). Tafur explica el origen y el significado de esta fiesta (*cfr.* Tafur 1982:

⁵⁸ Ofrecemos el texto original, escrito en latín: «et magna in urbe semper plena populo, nunc advenarum turbis penitus exundanti quas huc dies, atque utinam non spectaculi videndeque pulcerrime urbis desiderium sed indulgentie annue pia spes et cum Cristo ad celum mentibus ascendendi cura compulerit?» (Petrarca 2004a: IV, 4).

⁵⁹ «[...] sed facilius Adrie in estu pisciculum quam hominem unum adriatica in urbe reperias, hac presertim die» (Petrarca 2004a: IV, 4).



202-203) y Don Fadrique Enríquez de Ribera describe el mercado que, con ocasión de la *Sensa*, se instala en la plaza de San Marcos y alrededores:

Ay una feria desde la bíspera de la Asençion hasta la Pascua del Spíritu Santo en que están todas las tiendas de la calle de la Merçería abiertas y en ellas todo lo bueno que ay que vender, y assimismo toda la Plaça de Sant Marcos, que es bien grande, está llena de tiendas de lo mismo y ay de vidro treynta y tres tiendas, porque son tantos los hornos que ay dello en Murán; valen los vidros que allí están mucha cantidad. En aquella feria andan todas las venecianas descubiertas y muy atauizadas. (Enríquez de Ribera 2001: 207)

Otra de las fiestas señaladas del calendario de la Serenísima era la *festa delle Marie*, celebrada el 1 de febrero con una procesión, encabezada por el dux, hasta la iglesia de Santa María Formosa. Esta fiesta conmemoraba el rescate de las desposadas venecianas raptadas por los piratas de Istria el 31 de enero de 944 (Diehl 1961: 118).

Aquel día, aniversario de la llegada del cuerpo de San Marcos a Venecia, doce parejas procedentes de todos los *sestieri* de Venecia contraían matrimonio en la catedral de San Pietro di Castello, con la asistencia de las familias más nobles de la ciudad e incluso la presencia del *doge* Pietro Candiano y su esposa. La ceremonia fue interrumpida por el asalto de los piratas dálmatas, procedentes de Istria, que irrumpieron en la iglesia –llena de mujeres y hombres desarmados–, sembrando el pánico y robando todo lo que encontraron a su alcance, incluidas las doce novias. Los venecianos, una vez recuperados de la sorpresa, embarcaron en sus naves y persiguieron a los piratas dálmatas, dándoles alcance un día después y regresando a Venecia con las doce doncellas el 2 de febrero, día de la Purificación de María⁶⁰.

Desde entonces, y para celebrar esta victoria, el dux se dirigía todos los años en procesión a la iglesia de Santa María Formosa, donde le entregaban dos sombreros de paja dorada, naranjas y vino de malvasía⁶¹. Acompañado por doce

⁶⁰ Tanto Joël Blanchard (Commynes 2004: 577, n. 1) como Hermann Schreiber (1994: 62) establecen un paralelismo entre el mítico rapto de las sabinas y el secuestro de las novias venecianas, por ser ambos relatos de preservación y fertilidad; sin embargo, mientras que en el rapto de las sabinas se pone el acento en el comportamiento violento de ambos bandos, el episodio veneciano es una muestra del retorno al orden establecido gracias a la cohesión de la comunidad.

⁶¹ Alberto Toso Fei (2004: 78-83) explica detalladamente el origen y el significado de la ceremonia, y su posterior deriva.



jóvenes –las dos más bellas de cada *sestiere*– ricamente vestidas y tocadas con coronas de oro, recorría el Gran Canal en el *Bucintoro* en medio de un cortejo de góndolas y embarcaciones. Por ser el día de la Purificación de María, a estas doncellas se las llamó *le Marie*, y a la fiesta, *la festa delle Marie* (Toso Fei 2004: 78-80).

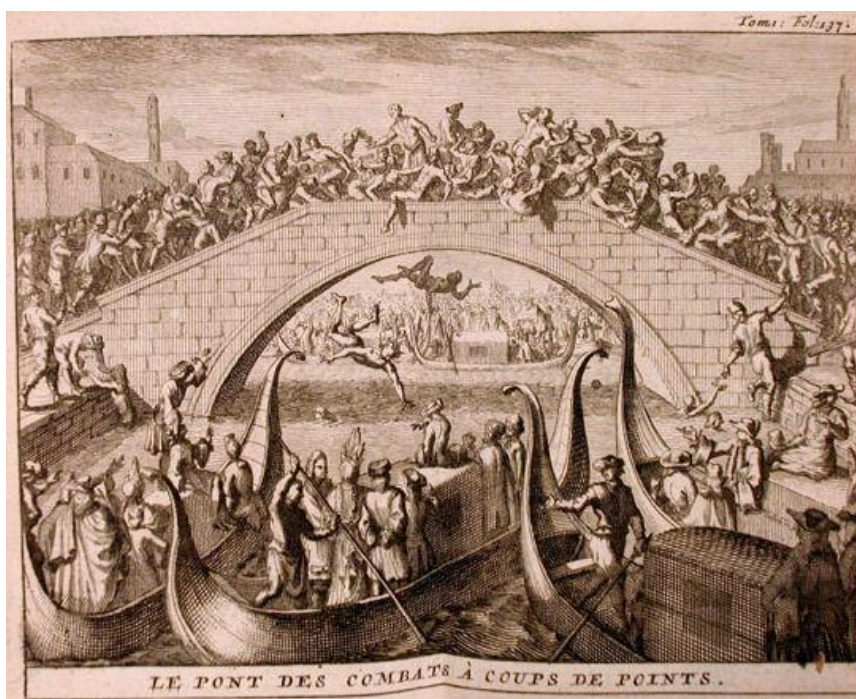
Aunque hasta el fin de la República el dux siguió conservando la costumbre de ir anualmente a Santa María Formosa a recibir, de manos del sacerdote, los sombreros de paja y el vino de malvasía, la fiesta como tal dejó de celebrarse en 1379 (Diehl 1961: 118). Es por eso que Philippe de Commines, que viajó a la República de Venecia en 1494-1495, describe en sus *Mémoires* esta tradición como algo perteneciente al pasado. Con motivo de su visita al tesoro de San Marcos, Commines contempla las coronas de oro que solían lucir las *Marie* y nos explica su función y el origen de la fiesta:

Il y a [...] douze couronnes d'or, dont anciennement se paroient douze femmes, qu'ilz appelloient roynes, a certaines festes l'an, et alloient par ces ysles et eglises. Elles furent robees, et la pluspart des femmes de la cité, par larrons qui venoient d'Istrie ou de Friolle, qui est pres d'eulx, qui c'estoient cachéz derriere ces ysles ; mais les mariz allerent après et les recouvrerent et misdrent ces choses a Saint Marc, et fonderent une chappelle ou la Seigneurie va tous les ans, au jour qu'ilz eurent ceste victoire. (Commines 2001: 555)

Con motivo de todas estas fiestas, se organizaban además juegos y competiciones en las que participaban todos los venecianos: regatas, luchas de puños y castillos humanos conocidos como *forze d'Ercole*⁶². Tanto las *guerre dei pugni* como las pirámides humanas de *le forze* o *le fatiche d'Ercole* eran competiciones entre dos bandos históricamente enfrentados de la ciudad de los canales: los nicolotti y los castellani; así eran conocidos los habitantes de cada una de las orillas del Gran Canal⁶³. La Serenísima, que se complacía en educar jóvenes bien dispuestos al combate, fomentaba estas luchas –más o menos cruentas– que se celebraron durante siglos.

⁶² Numerosos pintores y grabadores han dejado imágenes de estos juegos aunque, lamentablemente, casi todas las que se conservan son posteriores a la Edad Media, fundamentalmente de los siglos XVIII y XIX, pero nos permiten hacernos una idea de cómo era el espectáculo y el público al que congregaba.

⁶³ Sobre el origen de esta enemistad, *vid.* Toso Fei (2004: 165).

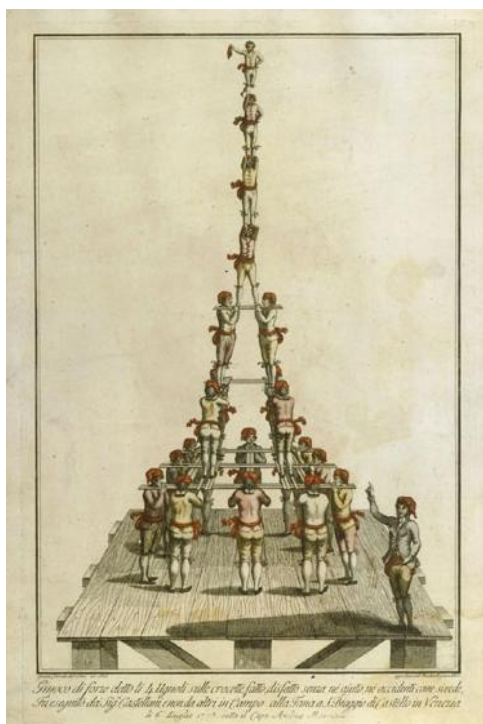


Anónimo, *Le pont des combats à coups de poings à Venise* (1709).
Biblioteca Forteguerriana (Pistoya).

Las luchas de puños, así como las peleas con palos, tenían lugar en puentes sin parapeto, por lo que los combatientes corrían el riesgo de caer al canal. Estos juegos llegaron a ser tan populares que, en ocasiones, eran observados hasta por 30.000 personas, entre quienes se podía ver incluso a patricios, agitando en el aire pañuelos del color del bando al que apoyaban: rojo para los *castellani* y negro para los *nicolotti*. Las guerras de puños subsistieron hasta 1705⁶⁴, cuando el Estado les puso fin oficialmente para sustituirlas por competiciones menos cruentas, como las regatas o las *forze d'Ercole* (Diehl 1961: 116-117; Horodowich 2009: 168-169; Toso Fei 2004: 165). La fuerza de Hércules, que consistía en construir pirámides humanas con la ayuda de unos listones de madera, y que podía llegar incluso a hacerse sobre góndolas en el Gran Canal, era otra demostración de fuerza física y de la destreza y el equilibrio de los acróbatas⁶⁵ (Diehl 1961: 117; Horodowich 2009: 169).

⁶⁴ Aún hay puentes en Venecia que recuerdan con sus nombres estas luchas, como el *Ponte dei Pugni*, en *campo* San Barnaba, en el barrio de Dorsoduro, o el *Ponte della Guerra*, en Castello.

⁶⁵ Estas acrobacias remiten al episodio de la toma de Aquilea, donde los *castellani* escalaron las murallas construyendo pirámides humanas. En recuerdo de la destreza de las tropas venecianas, la *forza d'Ercole* se representaba cada año el *Giovedì grasso* en la *Piazzetta* ante el *doge* (Zane 2009: § Forze d'Ercole).



Ignacio Colombo, *Forze d'Ercole* (1816). Bibliothèque Nationale de France (París).

Las regatas también tenían una importante presencia en todas las fiestas celebradas en Venecia desde principios del siglo XIV, y hacia finales del siglo XV ya podían participar en ellas las mujeres (Diehl 1961: 117). Y es que los paseos en barco, y no sólo las carreras, constituían uno de los principales entretenimientos para los venecianos, como explica Philippe de Comynes (2004: 589) en sus *Mémoires*.

4. LA VENECIA DEL *GRAND TOUR*: PARADA OBLIGATORIA

Si, como hemos visto, en la Edad Media viajar a Venecia no carecía de atractivo para peregrinos, mercaderes o diplomáticos, más adelante, serán los viajeros cultos procedentes del norte de Europa, especialmente de Inglaterra, Francia y Alemania, los que visitarán la ciudad de los canales como etapa ineludible del *Grand Tour* por Europa, un viaje iniciático y de formación que vive su periodo de máximo auge durante el siglo XVII.

La institución del *Grand Tour* tiene su origen durante el reinado de Isabel I de Inglaterra (1559-1603), cuando la corona decide financiar este viaje de instrucción por el continente dirigido a los jóvenes de la nobleza y la alta burguesía. El viaje se veía como una experiencia muy positiva para aquellos que estaban destinados a convertirse en la futura clase dirigente del país. En la Europa del siglo XVI se dan, por tanto, dos movimientos simultáneos: uno centrífugo, hacia el descubrimiento del Nuevo Mundo, y otro centrípeto, a recorrer y conocer el Viejo Continente⁶⁶. Aunque los británicos tuvieron un importante papel en el descubrimiento de América, fue más relevante, desde el punto de vista cultural, su contribución al redescubrimiento de Europa (De Seta 1996: 9-10). Los británicos de la época isabelina sintieron, más que sus contemporáneos de otras naciones, la necesidad de redescubrir Europa; probablemente por razones históricas, como su tradicional aislamiento y el culto a la insularidad, pero lo cierto es que la moda del *Grand Tour* pronto se extendió a otros países europeos, como Alemania, los Países Bajos, Polonia, Hungría, los países escandinavos, Rusia... e incluso en Francia, bajo el reinado de Louis XIV, el ministro Jean-Baptiste Colbert crea, en 1663, el Premio Roma,

⁶⁶ Parece ser que, en esta época, Inglaterra ponía ciertas trabas a los viajes transatlánticos, mientras que apoyaba abiertamente el viaje por Europa, por cuestiones de política internacional, a diferencia de España, su gran rival. En España, al contrario que en el resto de países europeos, no existe ese interés por recorrer la Europa continental. Según Cesare de Seta, esto se debe a dos motivos: por una parte, a que muchos territorios europeos pertenecían a la corona española: como Flandes, el Milanesado, el Reino de las Dos Sicilias, etc.; y, por otra parte, a un sentimiento de «hispanidad» que hacía que los españoles no sintiesen la necesidad de descubrir el viejo mundo, puesto que la Península Ibérica ya había conocido las civilizaciones fenicia, griega, cartaginesa, romana, árabe y cristiana, y Europa «poco de nuevo podía ofrecerles» (De Seta 1996: 9-10). Al ser la península italiana campo de acción de la política militar y económica española desde la segunda mitad del siglo XVI, son muchos los literatos, políticos y hombres de armas ibéricos que la visitan; sin embargo, estos desplazamientos poco tienen que ver con la emergente costumbre del viaje educativo a Italia (Brilli 2010: 45).



una beca destinada a artistas, que consistía en una estancia de cinco años en la Academia de Francia en Roma –fundada por el mismo Colbert en 1666–, para que completasen su formación estudiando la cultura clásica y el Renacimiento italiano (Brilli 2010: 45; Salazar González 2006: 67-68).

Estos viajes por Europa son una continuación de las peregrinaciones medievales, aunque adquieren un carácter laico⁶⁷. Es en esta época cuando el peregrino es sustituido por el *gentleman traveller*, el viajero moderno, cuyos intereses son muy diferentes de los del primero: el viaje deja de ser el objetivo para convertirse en un medio, la finalidad del viaje ahora es absorber todo aquello que pueda resultar útil para la propia formación cultural, para la propia persona o para el propio país (Brilli 2010: 21). En cualquier caso, dado que el movimiento del *Grand Tour* abarca casi tres siglos, los intereses de los viajeros así como los destinos preferidos irán variando a lo largo del tiempo. Bruce Redford (1996: 14-15) señala cuatro fases fundamentales en la evolución de la moda del viaje cultural por Europa⁶⁸: un primer periodo de popularidad creciente, entre 1670 y 1700 aproximadamente; el momento de apogeo, que se extendería de 1700 a 1760; un declive gradual de 1760 a 1790, y un resurgimiento limitado, de 1815 hasta 1835⁶⁹.

⁶⁷ Como señala Attilio Brilli (2010: 22), «existe un sutil nexo que une la cadena de ciudades y lugares admirables visitados por curiosidad intelectual y placer por los viajeros de los siglos XVI y XVII y las veneradas reliquias conservadas en las iglesias urbanas o rurales que antiguamente jalonaban el itinerario de los peregrinos hasta Roma». De hecho, «los primeros libros de caminos, o las rudimentarias guías que especifican los recorridos a través de los distintos países europeos y que culminan en los dos polos de referencia italianos se deben a la práctica del peregrinaje. Estos dos polos son, uno, Venecia, en cuanto puerto de embarque hacia el Oriente; el otro, Roma, destino unas veces complementario, otras alternativo a la peregrinación a ultramar. [...] Estas guías de peregrinación [...], en lo que a Italia se refiere, tratan [...] buena parte del itinerario más frecuentemente recorrido en el curso del viaje a Italia desde el siglo XVI al nacimiento del turismo» (Brilli 2010: 20).

⁶⁸ Esta periodización del *Grand Tour* puede explicarse por varios motivos. En primer lugar, el éxito del viaje como método de formación se relaciona con la pérdida de prestigio de las universidades en Reino Unido y con la función del *Tour* de formar y distinguir a los futuros miembros de las elites. En segundo lugar, la decadencia del *Grand Tour* se debe al resurgir de las universidades y a las nuevas estrategias para cimentar la autoridad de la aristocracia. También se han señalado como causas la consolidación de una identidad cultural específicamente británica que sustituyó al anterior ideal cosmopolita; así como la generalización del turismo, que permitió viajar a las clases medias. Sin su carácter exclusivo, el *Grand Tour* perdía su razón de ser (cfr. Redford 1996: 15).

⁶⁹ 1835 es la fecha límite del viaje que hemos tomado como referencia para incluir a unos viajeros y no a otros en este capítulo. En cuanto a los viajeros más tempranos seleccionados en este corpus, algunos son anteriores a la moda del *Grand Tour*, como Michel de Montaigne; sin embargo, en estos casos, el viaje se diferencia del de los viajeros medievales por sus motivaciones: «En las últimas décadas [del siglo XVI] una nueva clase de visitantes comenzó a aparecer en Venecia: el gentilhomme extranjero. Aunque todavía se desconocía el *Grand Tour* como tal, en 1600 toda Europa occidental se hallaba profundamente impregnada de las ideas del Renacimiento, en la que uno de los conceptos fundamentales era el valor de los viajes por



El itinerario del *Grand Tour* pasaba por Holanda, Francia, los países de lengua alemana, Suiza y, sobre todo, Italia, meta fundamental del viaje. Roma será el destino privilegiado del viaje si bien, a lo largo de los casi tres siglos que abarca el *Grand Tour*, otros destinos irán adquiriendo protagonismo, como Venecia en el siglo XVII, Nápoles a mitad del *Settecento*, o Sicilia a finales del XVIII (De Seta 1996: 9, 17).

Además de un itinerario más o menos prefijado que tenía como principal destino la ciudad de Roma, Redford (1996: 14) señala otras características que definen el *Grand Tour*: en primer lugar, un joven patricio británico –es decir, miembro de la aristocracia o de las clases acomodadas–; en segundo lugar, un tutor que le acompañe durante el viaje, y por último, un periodo prolongado de ausencia, de unos dos o tres años como media. Aunque esta caracterización es un poco limitada, pues los viajeros que emprenden el *Grand Tour* son de diversas nacionalidades y no siempre tan jóvenes, sí que nos permite definir a grandes rasgos lo que suponía este viaje de formación por Europa.

Como parte de la formación del joven, el *Grand Tour* puede interpretarse como un rito de paso, pues, cuando parte, el viajero es considerado un muchacho, mientras que a su regreso se espera que esté preparado para asumir las responsabilidades y obligaciones de un adulto. El *Tour* debía inculcar modestia y cortesía al joven, disminuyendo su orgullo y el concepto que de sí mismo y de su nación tuviese; eliminaría prejuicios nacionales, al enfrentar al viajero a otras formas de vida y de gobierno; le haría más independiente al alejarle del seno de la familia y, especialmente, de la figura materna. Por otra parte, esta experiencia debía convertirle en fiel partidario del sistema político británico y vincularlo más fuertemente a la iglesia anglicana. El resultado de todo esto es que el *tourista*⁷⁰, a su regreso, debía haberse convertido en un

países extranjeros –y, sobre todo, por Italia– como parte de la educación de todo caballero cultivado. En la Edad Media pocos se habrían aventurado en tales viajes salvo por causa de guerras, peregrinajes o aisladas misiones diplomáticas. El viaje de placer era un concepto nuevo, y Venecia, con su belleza, su esplendor, su cosmopolitismo, sus espectáculos y su creciente reputación como principal fuente mundial de placeres (tanto inocentes como depravados), se había convertido en el destino favorito» (Norwich 2009a: 650).

⁷⁰ Empleamos aquí el término «tourista» para referirnos al viajero del *Grand Tour*. La expresión «Grand Tour» aparece por primera vez en el prólogo de *An Italian Voyage* de Richard Lassels, publicado en 1670. Sin embargo, la palabra «turista» no aparecerá hasta finales del siglo XVIII, y «turismo» lo hará a



cosmopolita estoico e ilustrado (Redford 1996: 10-15). Más adelante, el estudio de las bellas artes y de las obras de la Antigüedad se integrará también en el programa formativo del *Tour*. Sin embargo, el viaje por la Europa continental comportaba algunos riesgos. Por ejemplo, la contemplación de las ceremonias católicas, con sus reliquias, fanatismos y manifestaciones supersticiosas, en vez de servir como revulsivo para apreciar la medida de la doctrina anglicana, podía resultar seductora para el joven protestante.

Para evitar los peligros del *Tour* era fundamental la figura del tutor, guía o «bearleader»⁷¹. El tutor debe ser como un segundo padre para su pupilo durante el viaje, debe hacerse obedecer y encargarse del sustento moral e intelectual del joven a su cargo. Richard Lassels, en el «Preface to the reader, concerning travelling» de su *An Italian Voyage* (1670), enumera las características que debe poseer el perfecto tutor:

[...] many things must concur to make up a good Governour. I would have him then to be not only a Vertuous Man, but a *Virtuoso* too, not only an honest Man, but a Man of honour too: not only a Gentleman born, but a gentile Man also by breeding: a Man not only comely of Person by nature; but gracefull also by art in his Garbs and Behaviour; a good Scholar, but no meer Scholar: a Man that hath travelled much in Foreign Countries, but yet no fickle-headed Man; a Man of a stout Spirit, but yet of a discreet Tongue, and who knows rather to wave quarrels prudently, than to maintain them stoutly; a Man cheerfull in conversation, yet fearfull to offend others; a Man of that Prudence, as to teach his Pupil rather to be wise than witty; and of that Example of life, that his deeds may make his Pupil believe his words: In fine, I would have him to be an *Englishman*, no *Stranger* [...]. (Lassels 1698: a2)

Pero esto no es suficiente. Los padres deben respaldar la autoridad del tutor y pedir a su hijo que le respete y obedezca durante el viaje: «otherwise let the Governour be the wisest and the most Compleat Man in the World, if his Pupil do not obey him, and follow his Counsel, all will go wrong» (Lassels 1698: a3). Algunos de los viajeros cuyo testimonio conservamos en libros y guías del *Grand Tour* realizaron el viaje precisamente como tutores de algún joven

comienzos del siglo XIX, «precisely when the Grand Tour was giving way first to quick and inexpensive imitations and then to the full-fledged “package tour”» (Redford 1996: 125).

⁷¹ Sobre el origen y significado de este término, *vid.* Redford (1996: 12).



patricio, y sus narraciones no son otra cosa que los informes que remitían a los progenitores de su pupilo.

4.1. Del libro a la guía de viaje

Como ya hemos señalado, al ser un periodo muy amplio el que abarca el *Grand Tour*, los intereses de los viajeros van modificándose. Cambia el tipo de viaje, el tipo de viajero y el relato que hace de su experiencia. Dentro del movimiento del *Grand Tour* encontramos a viajeros ilustrados, prerrománticos y románticos, y eso se refleja en sus narraciones del viaje.

El éxito del *Grand Tour* durante el siglo XVIII se debió en gran parte a que su finalidad formativa encajaba perfectamente con la filosofía ilustrada de conocer la realidad de primera mano, y Jean-Jacques Rousseau contribuyó a establecer el modelo de viaje en su *Emilio o de la educación* (1762). El viajero ilustrado se pone en marcha no tanto para ver tierras y paisajes como para conocer pueblos y costumbres, y comparar formas de gobierno con las de su propio país. En esta época, el viaje por Europa ya no tiene ese carácter de aventura, o de buscar lo desconocido o lo exótico, sino que la experiencia del viaje sirve para ilustrarse sobre las distintas formas de vida del hombre. El viajero ilustrado debía fijarse en todo lo que pudiera ser útil para reconstruir, reformar o regenerar su país (Salcines de Delás 1995: 27-28).

Los jóvenes viajeros, fundamentalmente pertenecientes a familias acomodadas, debían completar su formación académica con un recorrido por el continente europeo, en el que debían visitar la cuna del arte –así era considerada Italia– para admirar en persona las obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas más célebres, así como las ruinas de la Antigüedad Clásica. Este viaje no sólo constituía para los jóvenes una oportunidad formativa, sino también una aventura, una experiencia vital de la que muchos dejaron constancia en numerosos libros de viajes, crónicas y diarios.

La mayor parte de los viajeros de esta época son personas cultivadas, con una buena formación y, muchos de ellos, escritores o artistas, como Michel de Montaigne (1533-1592), Thomas Coryat (1577-1617), Richard Lassels (1603-1668), John Evelyn (1620-1706), Maximilien Misson (c. 1650-1722), Joseph



Addison (1672-1719), Montesquieu (1689-1755), Charles de Brosses (1709-1777), Laurence Sterne (1713-1768), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), Edward Gibbon (1737-1794), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Leandro Fernández de Moratín⁷² (1760-1828), por citar algunos nombres relevantes. En consecuencia, los diarios, cartas, guías, libros de viajes, en los que estos viajeros recogieron sus experiencias del viaje tienen, en general, una calidad literaria reseñable⁷³.

Entre la gran cantidad de publicaciones derivadas del *Grand Tour* encontramos algunos libros que, enseguida, se convierten en guías para hacer el viaje por Europa, ya que, junto con la narración de la experiencia al estilo tradicional, contienen itinerarios, consejos prácticos sobre los lugares que merece la pena visitar, dónde alojarse, qué medio de transporte emplear y todo tipo de recomendaciones. Es el caso, por ejemplo, de *Nouveau voyage d'Italie* de Maximilien Misson, publicado en 1691 (De Seta 1996: 114), o de *An Italian Voyage, or a Compleat Journey through Italy*, de Richard Lassels, publicado en París en 1670. Ya en las portadas de estos volúmenes los propios autores indican que en sus libros ofrecen «instrucciones concernientes al viaje» (Lassels 1698) o «instrucciones útiles para aquellos que quieran hacer el mismo viaje» (Misson 1727)⁷⁴.

Richard Lassels es considerado el iniciador del *Grand Tour* en tanto que autor del que se convertirá en texto fundacional de una larga tradición (Redford 1996: 10). En los dos tomos de *An Italian Voyage, or a Compleat Journey through Italy*, publicado póstumamente en París en 1670, Lassels hace una detallada descripción de Italia, basándose en las cinco visitas realizadas a lo largo de su vida a este país, entre 1637 y 1668 –año de su muerte–. La primera

⁷² A pesar de que hemos señalado que en España no existía esa «necesidad» de conocer Europa, en la época en que viaja Moratín ya sí que existe una «ayuda» oficial –establecida por Carlos III a mediados del siglo XVIII– para realizar este tipo de viaje formativo. De hecho, si Moratín puede emprender este viaje es gracias a la beca de 30.000 reales que Godoy le había concedido (Salcines de Delás 1995: 27).

⁷³ Además de en estas narraciones, los conocimientos adquiridos durante los viajes tuvieron reflejo en otro tipo de obras teóricas, como por ejemplo la *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*, del historiador Edward Gibbon (cfr. Gibbon 1949: 113).

⁷⁴ Además de estos primeros autores de «guías» de viajes *avant-la-lettre*, ya encontramos entre los viajeros del *Grand Tour* algunos que colaboran en diferentes publicaciones periódicas, como Joseph Addison, fundador del periódico *The Spectator*. Aunque la presencia de periodistas en los viajes será más representativa posteriormente, en esta época ya empiezan a prefigurarse otros géneros relacionados con el viaje, como la crónica periodística (Rivas Nieto 2006: 136, 150).



parte de la obra está dedicada a describir los caracteres del pueblo italiano, y la segunda a ilustrar las ciudades más importantes, destacando su patrimonio arquitectónico, sus obras de arte y sus bibliotecas. Este segundo volumen comienza con la llegada del viajero a Roma, meta última del itinerario; el recorrido continúa hasta Nápoles, límite meridional del *Grand Tour* en su primera época, y en el camino de regreso, después de pasar por Loreto, Ancona, Rimini y Ferrara –entre otras ciudades–, Lassels se detiene en Venecia. Enseguida se siente atraído por esta ciudad, que en el curso del *Seicento* deviene el *topos* privilegiado por los viajeros ingleses. La popularidad de este destino se ha atribuido al trabajo de Lassels, que en su *An Italian Voyage* dedica a la ciudad de los canales un amplio capítulo.

La fortuna di questo volume e la buona reputazione che si conquistò contribuirono certamente a formare quel tradizionale entusiasmo degli inglesi per Venezia: Richard [Lassels] fu pioniere di questo gusto che è un misto di ammirazione per la legislazione e il governo della Serenissima, e parimenti di innamoramento per l'ambiente, l'architettura, i costumi: un gusto che culminerà a metà Ottocento nelle pagine di John Ruskin. (De Seta 1996: 68)

Estos viajes son el germen del turismo moderno: el *Grand Tour* supone el inicio del viaje de placer, la aparición de las primeras guías de viaje y también se puede decir que es en esta época cuando nace otro de los elementos del viaje actual, el *souvenir*⁷⁵. Salvando las enormes distancias que separan a estos viajeros de los turistas modernos, uno de los recuerdos preferidos eran las *vedute*, los cuadros de «vistas» de las ciudades visitadas, o los retratos del propio viajero junto a ruinas o edificios históricos. El *Grand Tour*, viaje de instrucción por excelencia, genera un coleccionismo culto, un importante mercado de objetos de arte. Por una parte, objetos como los retratos o las obras de arte dan prestigio a su propietario; por otra parte, eran útiles para la formación de arquitectos, pintores, escultores, que podían copiar o aprender de

⁷⁵ Si bien desde la Antigüedad los viajeros traían productos de los lugares a los que viajaban –hemos comentado el caso de Pero Tafur y las mercancías que estuvieron a punto de serle confiscadas en Venecia–, no eran estrictamente «recuerdos». La cuestión de los *souvenirs* nos interesa por la presencia que tiene en la literatura contemporánea sobre Venecia, como veremos especialmente en el capítulo dedicado a las novelas de Donna Leon.



estas obras. Quienes no podían acceder a un original, debido a su precio, tenían que conformarse con copias, o con obras más económicas, como los calcos o los grabados⁷⁶.

Este afán por coleccionar piezas de arte llevaba a los viajeros a pagar, en ocasiones, hasta tres veces más del precio marcado por el propio autor en el caso de las pinturas del artista más solicitado del momento: Canaletto⁷⁷ (De Seta 1996: 82). El magistrado francés Charles de Brosses, que viaja a Italia en 1739-1740, explica este fenómeno en sus cartas:

Pour le Canaletto, son métier est de peindre des vues de Venise; en ce genre il surpasse tout ce qu'il y a jamais eu. Sa manière est claire, gaie, vive, perspective et d'un détail admirable. Les Anglais ont si bien gâté cet ouvrier, en lui offrant de sus tableaux trois fois plus qu'il n'en demande, qu'il n'est plus possible de faire marché avec lui. (Brosses 1836: 380)

Lo más valorado, en general, son las pinturas y dibujos de los grandes maestros del *Seicento* y el *Settecento*; pero había diferencias en los recuerdos que solían adquirirse en cada ciudad. Por ejemplo, en Venecia se buscaban las *vedute* de la ciudad y en Roma y Nápoles, los restos arqueológicos (De Seta 1996: 236).

4.2. Una ciudad fascinante

En los siglos XVII y XVIII, Venecia ya no era la capital comercial del Mediterráneo como lo había sido siglos atrás. La ciudad vivía de sus rentas, fruto de las formidables ganancias del pasado y del «turismo». A pesar de que Venecia ya no atraía con su actividad económica a traficantes y aventureros, no faltaban viajeros curiosos que aspiraban a conocer las maravillas de esta ciudad. Según José María Herrera (2007: *passim*), la mitad de la población de Venecia en la época del *Grand Tour* trabajaba al servicio del patriciado que tutelaba el

⁷⁶ En el siglo XVI, muchos grabadores venecianos se especializaron en representar vistas de la ciudad y en ilustrar los tipos sociales locales –como el *doge* o la cortesana–, convirtiéndolos así en iconos de Venecia. De esta manera, participaban en un proyecto colectivo de «autopromoción urbana» dirigido, fundamentalmente, a un público internacional (Wilson 2006: 39).

⁷⁷ Sobre las técnicas empleadas por Canaletto (1697-1768) para representar las vistas urbanas de Venecia, *vid.* Maran (2012: 40-53) y Perissa Torrini (2012b: 6-39). Un documento muy interesante es su cuaderno de bocetos, donde Canaletto tomaba apuntes del natural para luego realizar sus *vedute*, magníficamente editado por Annalisa Perissa Torrini (2012a).



Estado, mientras que la otra mitad velaba por el bienestar de los forasteros. Animados por las autoridades, los venecianos escenificaban cada día «la comedia de la despreocupación». Así, además de ganarse las simpatías de los visitantes, contribuían a mantener la reputación política y económica de la República, amenazada por dos potencias europeas, Austria y Francia. Trataban de demostrar de esta manera que Venecia seguía siendo el próspero Estado de siempre.

Cuanto más precaria parecía la situación, más desenfadada se volvía su actitud [...]. La mayor parte de los viajeros, sorprendidos por aquella extraña coexistencia de libertad y despotismo, supusieron que el libertinaje era el pan y el circo ideado por la clase rectora para impedir que se discutiera su derecho al mando. Cegados por la luz de la ilustración, no fueron capaces de comprender que el espectáculo se dirigía fundamentalmente a ellos, los visitantes [...]. (Herrera 2007: 13)

El férreo control político y la siniestra vigilancia del Consejo de los Diez contrastaban con una libertad de costumbres escandalosa para la época. «Con tal de no comer el fruto prohibido de la política, cualquier cosa estaba allí permitida» (Herrera 2007: 12).

Precisamente una de las cuestiones que interesará a los viajeros en esta época será la forma de gobierno de la Serenísima República y, especialmente, el control que ejercía el gobierno en los distintos ámbitos de la vida veneciana. Como extranjeros, se encontrarán con las leyes que prohibían a los venecianos entablar relaciones con los forasteros –incluidos los embajadores que residían en Venecia por largas temporadas– y se sentirán vigilados de cerca, hasta el extremo de ser tenidos por espías, como le sucedió a Goethe⁷⁸.

Al igual que sucedía con los relatos de viajes medievales, los *touristas* insistirán una y otra vez en los mismos tópicos del viaje y destacarán los mismos aspectos de Venecia, algunos ya presentes en los libros de viajes de la Edad Media –como éste del sistema de gobierno de la Serenísima, el de la ciudad acuática o la gloria de las fiestas venecianas– y otros nuevos, como el que

⁷⁸ Él mismo narra este episodio sucedido en Malcesina, en la frontera de Venecia con los territorios austriacos, en su *Viaje a Italia* y, si no fuese por lo peligroso de la situación, podría resultar hilarante (*cfr.* Goethe 2009: 36-40).



describe a Venecia como ciudad del amor. No se debe suponer que los viajeros del *Grand Tour*, más informados que sus predecesores y, en muchos casos, escritores, historiadores, filósofos o artistas de profesión, ofrecen una imagen más original de las ciudades y lugares visitados. Por el contrario, son precisamente estos viajeros lectores, que llegan a Italia con un importante bagaje literario, los que redundan en los tópicos previamente leídos en las guías y crónicas de que se sirven durante su itinerario⁷⁹. Son muy numerosos los testimonios de quienes visitan Italia en estos años y es fácil encontrar las influencias de viajeros anteriores en sus crónicas del *bel paese*, ya sea porque hacen mención directa a sus lecturas, ya sea porque repiten exactamente el mismo itinerario, comentando las mismas anécdotas e historias.

De la enorme cantidad de temas tratados en las publicaciones del *Grand Tour*, cada vez analizados con mayor profundidad y de manera más prolija, seleccionamos aquellos que nos resultan especialmente productivos en función de los objetivos de esta investigación.

La ciudad construida sobre el agua

Uno de los tópicos medievales que seguirán repitiendo los viajeros del *Grand Tour* es el de que Venecia es una ciudad construida sobre el agua –una «ciudad acuática», como la denominará Lord Byron (1999: 65)–; sin embargo, en este periodo, las descripciones topográficas se irán haciendo progresivamente más precisas. Si en la Edad Media los sorprendidos viajeros hablaban de una ciudad erigida «en medio del mar», veremos que las guías y libros de esta época especifican más esta información, distinguiendo entre el mar Adriático y la laguna véneta.

Richard Lassels, sacerdote católico autor de la célebre guía *An Italian Voyage, or a Compleat Journey through Italy*, publicada póstumamente en París en 1670, e introductor del término *Grand Tour* para definir este viaje de

⁷⁹ Muchos de los tópicos sobre Venecia planteados previamente por los viajeros medievales se repiten en el texto de Lassels y, a partir de éste, en los diarios y crónicas de gran parte de los viajeros del *Grand Tour*. Son muchos los viajeros que siguen los pasos de Lassels y que consultan su *Italian Voyage* para escribir las crónicas publicables de su experiencia en Italia; incluso hay quienes recurren al texto de Lassels para redactar los capítulos de sus memorias o autobiografías referentes al viaje. Bruce Redford menciona a Ray, Skippon, Clenche, Acton, Misson, Bromley, Addison y Stevens, entre otros (cfr. Redford 1996: 125, n. 16).



formación por Europa (De Seta 1996: 62), visitó cinco veces Italia, entre 1637 y 1668 –año de su muerte. En su primer recorrido por Italia, Lassels llega hasta Nápoles, visitando numerosas ciudades a lo largo de su ruta, pero será Venecia la que le atraiga especialmente, convirtiéndose en el destino privilegiado de todos sus viajes a lo largo del *Seicento*. La fortuna de *The Voyage of Italy* y la buena reputación de su autor contribuyeron ciertamente a formar el tradicional entusiasmo de los ingleses por Venecia (De Seta 1996: 68). En el segundo volumen de su guía, dedicado a la descripción de ciudades, describe Venecia como «una majestuosa ciudad anclada en mitad del mar», que permanece inmóvil sobre el agua mientras todo lo demás fluctúa:

Some five Miles short of Venice, we left the River and the Horses that drew us, and rowed through the shallow Sea which environeth Venice on all sides, for above five Miles space. This low Sea is called here *La Laguna*; and the Water is so shallow that no great ships can come to Venice, little Vessels come by certain Channels which are well fortified with Castles, Forts and Chains, so that no Man can come to Venice, but with leave, or knocks. We arrived there betimes, and all the way we admired to see such a stately City, lying as it were at Anchor, in the midst of the Sea; and standing fixed where every thing else Floats. (Lassels 1698: 224)

De nuevo retoma la idea de la ciudad prácticamente inaccesible que, si bien carece de murallas –como señalaba Pero Tafur–, se protege gracias a la escasa profundidad de sus aguas, que impiden que puedan acercarse hasta ella grandes navíos enemigos. Sólo quienes conocen los canales navegables pueden llegar a la ciudad y, aún así, se necesita una autorización especial para franquear los controles y las cadenas que impiden el acceso a la urbe.

Lassels insiste, como los viajeros anteriores, en que las calles de Venecia están llenas de agua y, por lo tanto, para circular por ellas, en vez de carruajes los venecianos emplean las barcas (Lassels 1698: 226). Pero parece que la navegación como forma habitual de desplazamiento esté reservada a los nobles que disfrutaban de las embarcaciones en propiedad, pues, según explica Lassels, «ordinary people here may go up and down the Town by little back Alleys, which they call here *Calle*; these by winding up and down, and delivering them over several Bridges». Estas calles serpenteantes son «hugely puzzle Strangers at first» (Lassels 1698: 226-227), una idea, la de las callejuelas laberínticas



donde los forasteros se pierden con facilidad, que veremos repetida una y otra vez tanto en los libros de viajes como en las obras de ficción.

Entre todos los puentes que atraviesan los canales, de los que el viajero británico contabiliza unos 1500, uno merece especial atención: Rialto:

The greatest of these Bridges is called the *Rialto*, built over the *Canal Grande*, all of white Marble. This is one of the finest Bridges in Europe, because of the one Arch only, and of the vast wideness and height of that Arch; the Channel here being as wide as any Man can throw a Stone. This Bridge bears upon its Back two rows of Shops, and little Houses covered with Lead; and left this great weight should make the Foundation sink, they built upon *Piloties*, that is, great Trees rammed into the Ground, to the number of six Thousand in all. In fine, this Bridge cost two Hundred and fifty Thousand Crowns. (Lassels 1698: 227)

La construcción del puente de Rialto en piedra, sustituyendo al antiguo de madera, comenzó en 1587-1588. Por entonces, éste era el único puente que cruzaba el Gran Canal. Desde 1175 existía en aquel punto una estructura de pontones, pero hasta mediados del siglo XIII no se construyó el primer puente sobre pilastras de madera, que resultó destruido en dos ocasiones⁸⁰. Después del segundo derrumbe, el Rialto fue reconstruido una vez más utilizando la madera como material de construcción, pero a una escala mucho mayor que anteriormente y con comercios y un puente levadizo central –tal y como puede verse en una de las pinturas del *Ciclo de historias de la Cruz* de Carpaccio, el *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto* (1494), o en las *vedute* de Jacopo Barbari (c. 1500)⁸¹. A mediados del siglo XVI, conscientes de que la estructura se aproximaba al final de su vida útil, los venecianos decidieron reconstruirla en piedra. Se convocó un concurso en el que participaron célebres arquitectos, como Miguel Ángel, Sansovino, Vignola, Scamozzi y Palladio; sin embargo, el contrato recayó en Antonio Da Ponte, un modesto arquitecto que

⁸⁰ En 1310, Bajamonte Tiepolo lo destruyó deliberadamente tras su fallido alzamiento; en el segundo caso, se trató de un accidente: el puente se vino abajo por el peso del populacho que se congregó sobre él para contemplar el paso del marqués de Ferrara en 1444 (Norwich 2009a: 628).

⁸¹ Recurriendo a una fuente de naturaleza radicalmente distinta, esta misma infraestructura de madera con tiendas y un puente levadizo central también puede observarse en el videojuego *Assassin's Creed II*, desarrollado por Ubisoft en 2009, y cuya acción se desarrolla principalmente en la Italia de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI. Para esta aventura gráfica de temática histórica, los creadores han representado con todo detalle las ciudades de Florencia, Venecia, San Gimignano y Forlì con el aspecto que tendrían hacia 1497.



había participado en la reconstrucción del Palacio Ducal después de los últimos incendios sufridos por el edificio. Da Ponte y su sobrino, Antonio Cotin – arquitecto de otro de los puentes más afamados de la ciudad, el de los Suspiros– propusieron el único proyecto de puente con un solo ojo, mérito que les valió el triunfo en el concurso. Las obras de construcción del puente que puede verse aún hoy finalizaron en 1591 (Calabi y Morachiello 2011: 21-23; Mancuso 2010: 496; Norwich 2009a: 628; Tafuri 1995: 162).



Vittore Carpaccio, *Miracolo della Croce a Rialto* (1494). Gallerie dell'Accademia (Venecia).

Maximilien Misson, francés protestante exiliado en Inglaterra como consecuencia de la revocación del Edicto de Nantes y autor del *Nouveau voyage d'Italie*, que se convertiría en guía para realizar el *Grand Tour* durante los cincuenta años posteriores a su publicación, precisa algo más la información ofrecida por Lassels acerca de la geografía de Venecia:

Afin de vous donner une vraie idée de Venise, il faut vous représenter ce que c'est que cette eau, au milieu de laquelle elle est située. L'opinion générale & le langage ordinaire des Géographes est, que Venise est bastie dans la Mer, & cela est vray en quelque maniere. Néanmoins il faut s'expliquer : il est certain que ce n'est pas la pleine Mer, ce sont des terres inondées, mais inondées à la verité avant la fondation de Venise, c'est-à-



dire depuis treize ou quatorze cens ans pour le moins, Les plus grands vaisseaux voguent en quelques endroits sur ces eaux : ceux qui ne sont que de trois cens tonneaux ont des routes pour aborder à Venise mesme ; la Mer s'y communique tout à plein ; elle y va & vient par son flux & reflux : Les huîtres & d'autres coquillages, naissent & s'attachent aux fondemens des maisons de Venise & de Murano, comme ils sont d'ordinaire aux rochers. De sorte qu'on peut dire, ce me semble, avec assez de verité, que Venise est effectivement dans la Mer. Cependant, parce qu'aparemment ce pais inondé, estoit autrefois un marais ; qu'à parler généralement, ces eaux n'ont que peu de profondeur ; & qu'enfin ce n'est point la veraye & ancienne Mer ; cette étendue d'eau n'est traitée à Venise, que de lac ou de marais, ils appellent cela *Lacuna*. (Misson 1727: 227-228)

Misson ya aclara que Venecia se encuentra situada en una zona lacustre, una marisma de poca profundidad, conectada con el mar abierto y sometida a las subidas y bajadas de marea. Según explica Cesare De Seta, el viaje de Misson posee un carácter particular: su espíritu abierto y su amplia cultura le permiten escribir en función de su propia experiencia y evitando los prejuicios y lugares comunes más recurrentes de la literatura de viajes, tan difundidos en la época en que el *Grand Tour* se había afianzado como institución. El crédito de Misson como viajero era tal que fue contratado como cicerone para conducir por Italia a Charles Butler, conde de Arran, joven vástago de la aristocracia británica (De Seta 1996: 114). De hecho, Misson ofrece su manuscrito al joven Charles, a su padre, duque de Osraige, y a su abuelo, Duque de Ormonde, en una epístola dedicatoria firmada y datada en Londres, en enero de 1691, año de la primera edición del libro.

A pesar de mostrar un conocimiento más profundo sobre la geografía y la historia de la laguna véneta –explica que los venecianos tuvieron que desviar el curso del río Brenta para evitar que los depósitos de barro anegasen la laguna–, vuelve a redundar en las mismas ideas que sus predecesores: la fortaleza y la seguridad de Venecia se deben a su situación y a la escasa profundidad de las aguas que la rodean (Misson 1727: 228). Misson lamenta la estrechez de las calles, sin embargo, reconoce que las verdaderas vías de circulación de Venecia son los canales:

Les ruës sont étroites, je l'avoüe, & mesme si étroites, qu'on y est incommodé des coups de coude qu'on s'y donne, dans les quartiers les plus fréquentez : mais il me semble que les canaux peuvent bien estre comtez



en la place des ruës. Si les canaux estoient remplis & pavez, on ne parleroit point des petites ruës de Venise. (Misson 1727: 235)

Asimismo explica que prácticamente todas las casas de la ciudad tienen acceso tanto por el agua como a través de las estrechas callejuelas. Una aportación interesante de *Nouveau voyage d'Italie*, debido a los ya mencionados amplios conocimientos del autor y a su experiencia como viajero, es la comparación que se establece entre Venecia y Holanda: mientras que en esta última ciudad los canales están bordeados por muelles que permiten los desplazamientos a pie, en la Serenísima es frecuente que los canales sólo sean accesibles en barca:

Ce n'est pas que chaque canal soit accompagné d'un double quay comme en Hollande, pour ceux qui vont à pied : il y en a quelques-uns, mais fort souvent le canal coupe tout l'espace qui est d'un rang de maisons à l'autre. (Misson 1727: 235)

El tejido urbano de callejones, canales y puentes «font de Venise un vray labyrinthe» (Misson 1727: 236). Frente a la exorbitante cifra de 1500 puentes apuntada por Lassels, Misson calcula la existencia de unos 450⁸²; y de nuevo, vuelve a dedicar un amplio pasaje a Rialto, el más importante de estos puentes:

Le pont de Rialto par exemple, est une pièce si fameuse, que je ne dois pas oublier de vous en dire quelque chose. Venise est partagée par un grand canal, qui est disposé en forme d'S contournée, & vers le milieu de ce grand canal, est le pont dont je parle. Quand on loüe icy la fabrique de cet ouvrage, on s'exhale en admirations, & on ne trouve point de termes qui ne soient trop foibles ; mais tout cela n'est que l'effet d'un préjugé. Ce pont n'a qu'une arcade, & la grandeur de cette arcade en fait toute la merveille. J'ay eu soin de la mesurer, afin de vous en parler seurement. La ceinture de l'arche fait justement une troisième portion de cercle ; & il y a quatre vingt dix pieds d'une *butte*, ou d'une des extremittez de la voute à l'autre, au niveau du canal [...]. Le Pont dont il est question est basti fort solidement, de grands quartiers d'une espèce de *a* marbre blanc. Il y a deux rangs de boutiques qui le divisent en trois ruës ; la grande du milieu & les deux petites entre les garde-fous, & le derriere des boutiques. (Misson 1727: 272-274)

⁸² Esta cifra se aproxima más a la que suelen dar las guías de viaje actuales: 416 (Gómez de las Cortinas 2011: 23), 354 (VV AA 2000: 20), más de 400 (Portell 2007: 34).



Charles de Brosses, Presidente del Parlamento de Borgoña, llega a Venecia en agosto de 1739, en el transcurso de un viaje de estudio y placer por Italia que duró hasta la primavera de 1740 (Stendhal 2011: 8). De Brosses ya disponía de cierta información previa al viaje, adquirida a través de la lectura de las descripciones de viajeros anteriores, como él mismo reconoce en la correspondencia dirigida a sus amigos de Dijon. Así, al llegar a Venecia con los relatos de otros viajeros en mente, admite que la entrada en la ciudad es menos sorprendente de lo que esperaba: «A vous dire vrai, l'abord de cette ville ne me surprit pas autant que je m'y attendais. Cela ne me fit pas un autre effet que la vue d'une place située au bord de la mer, et l'entrée par le Grand Canal fut, à mon gré, celle de Lyon ou de Paris par la rivière» (Brosses 1931: 169). Esta primera impresión será sustituida por una admiración progresiva, relacionada precisamente con la omnipresencia del agua, que hace imposible «dar un paso sin poner el pie en el mar»:

Mais aussi quand on y est une fois, qu'on voit sortir l'eau de tous côtés des palais, des églises, des rues, des villes entières, car il n'y en a pas pour une ; enfin, de ne pouvoir faire un pas dans une ville sans avoir le pied dans la mer, c'est une chose, à mon gré, si surprenante, qu'aujourd'hui j'y suis moins fait que le premier jour [...]. (Brosses 1931: 169)

De nuevo, como en los testimonios anteriores, el viajero francés insiste en la seguridad de una ciudad que no necesita de murallas o fortalezas para defenderse, imposible de tomar ni por tierra ni por mar, a causa de los bajíos de la laguna que rodea Venecia, que impiden a los buques de guerra aproximarse al núcleo urbano (Brosses 1931: 169).

Aunque el sentimiento general sea de asombro y admiración, no todos los viajeros valoran de la misma manera la naturaleza acuática de Venecia. Por ejemplo, Maximilien Misson duda de la salubridad de este ambiente y de la calidad del agua:

Les *Lagunes* pourroient vous faire juger que l'air de Venise seroit mal sain, mais on nous assure du contraire. Il n'en est pas de mesme de l'eau qui est presque toute fort mauvaise : de plus de cent cinquante puits qu'on dit qui sont icy, il n'y en a que deux ou trois qui vaillent quelque chose ; & la meilleure eau, est l'eau de pluye, que quelques Particuliers ont soin de recueillir dans des citernes. (Misson 1727: 275)



De la misma manera, Edward Gibbon, historiador británico que realiza el *Grand Tour* por Francia e Italia entre 1763 y 1765, describe los canales como «stinking ditches dignified with the pompous denomination of Canals» (Gibbon 1956: 193)⁸³. También el presidente De Brosses se refiere al olor que despiden los canales cuando baja la marea, especialmente en verano:

Les canaux, malgré leurs agréments, ont une chose intolérable. Le flux et le reflux se fait sentir où nous sommes dans le fond du golfe, et quand la mer est basse, en été, les canaux étroits sont d'une horrible infection. On sait bien que les choses sentent ce qu'elles doivent sentir ; il est permis aux canaux, quels qu'ils soient, de puotter en été ; mais pour le coup, c'est abuser de la permission. (Brosses 1931: 200)

En cualquier caso, la omnipresencia del agua dota a Venecia de un carácter singular, y los venecianos han sabido suplir las carencias y facilitar los desplazamientos en la ciudad de los canales:

Ne vous figurez pas que les canaux qui forment ici les seules rues praticables aient des quais; presque tous n'en ont point : la mer bat jusque sur le seuil des portes de chaque maison. Dès qu'on en sort, on a le pied dedans. Cela n'est peut-être pas mieux, mais cela est plus singulier et n'est pas plus embarrassant pour sortir. Ceux qui n'ont point de gondoles à eux trouvent à chaque instant des fiacres aquatiques dans les carrefours, et comme cette ville est toute d'îlots et de pilotis, chaque maison a aussi son issue sur la terre. (Brosses 1931: 199)

El paseo en góndola

En la visita a la ciudad de los canales en la época del *Grand Tour* una nueva atracción va a hacer aparición en los libros de viaje, convirtiéndose en actividad imprescindible para todo aquél que visite la Serenísima: el paseo en góndola. Aunque Philippe de Comynnes ya observaba que una de las distracciones preferidas de los venecianos y de los embajadores extranjeros afincados en Venecia era pasear en sus barcas particulares (Comynnes 2004: 589), la

⁸³ Estas opiniones negativas nos aproximan a la visión de la ciudad decadente que transmitirán viajeros posteriores y que también ha tenido su reflejo en la literatura de ficción. El caso más emblemático es el de la ciudad enferma, de aguas estancadas y calles envenenadas de *La muerte en Venecia* de Thomas Mann (Fernández 2010: 230; Arroyo Fernández 2012: 51), pero hay muchos más ejemplos, como el de las novelas de Donna Leon, que continuamente hace alusión a las aguas corrompidas de los canales, como veremos en el capítulo correspondiente, o el de *La Tempestad* de Juan Manuel de Prada, que describe Venecia como una ciudad enferma de lepra o un «muerto que no logra disimular el acoso de la corrupción» (Prada 1999: 14).



góndola como tal no surgirá hasta unos años más tarde –una de las primeras representaciones pictóricas es del 1500, el *Miracolo della Croce caduta nel canale di San Lorenzo* de Gentile Bellini–, aunque con dimensiones distintas a las actuales⁸⁴.



Gentile Bellini, *Miracolo della Croce caduta nel canale di San Lorenzo* (c. 1500). Gallerie dell'Accademia (Venecia).

Michel de Montaigne, que visita Venecia en noviembre de 1580, ya se refiere a la góndola en su *Journal de voyage en Italie*, aunque apenas se limita a indicar el precio del alquiler de la embarcación: «Il louoit pour son service une gondole pour jour et nuict, à deux livres, qui sont environ dix-sept solds, sans faire nulle despense au barquerol» (Montaigne 1962: 1184).

En *Nouveau voyage d'Italie*, una de las más exitosas guías para viajeros del *Grand Tour*, Maximilien Misson ya dedica un largo pasaje a describir detalladamente la góndola, así como la técnica de navegación:

⁸⁴ Según explica Charles Diehl (1961: 176), la primera mención que se encuentra de la góndola figura en un acta de finales del siglo XI; pero hasta los últimos años del siglo XV no adoptaría su forma característica. Entre 1600 y 1700, la góndola irá adquiriendo el aspecto que tiene hoy en día. En la segunda mitad del siglo XVI, una ley suntuaria del Senado ordena que todas las góndolas, excepto las de los embajadores, sean pintadas de negro. Hasta la década de 1930 la góndola conserva el *felze*, la cabina cubierta en la que viaja el pasajero (Ackroyd 2010: 228; Diehl 1961: *passim*; Martín 2000: 68-69; Morris 2008: 164-166).



C'est une fort jolie chose, que les Gondoles de Venise ; elles sont légères, & d'une certaine fabrique agréable. On est commodément assis, & à couvert comme dans un carosse, avec des glaces de tous costez. La gauche est la place d'honneur, & la raison qu'on en allégué est, que celui qui a la droite, ne voit pas le Gondolier de devant, auquel par conséquent il ne peut pas si aisément commander. Ces gens là sont d'une adresse admirable, ils tournent, ils s'arrestent, ils esquivent avec une promptitude & une facilité surprenante. (Misson 1727: 290-291)

También explica que, mientras que la mayor parte de las góndolas son de color negro, a los embajadores se les permite tener góndolas más suntuosas y ricamente ornamentadas:

Toutes les Gondoles sont noires, par ordonnance de l'Estat, & la petite chambre est aussi couverte d'un drap, ou d'une serge noire [...]. Avant que de m'éloigner davantage de nos Gondoles, il faut que je vous dise encore qu'il ne se peut rien voir de plus beau que celles des Ambassadeurs : elles sont beaucoup plus grandes que les ordinaires ; & leurs enrichissemens ne cèdent en rien à ceux des plus magnifiques carosses. (Misson 1727: 291)

Efectivamente, a finales del siglo XV había en Venecia más de diez mil góndolas, muchas de las cuales tenían la proa dorada, los herrajes cincelados y los asientos tapizados de terciopelo o seda de color verde o púrpura; pero en 1562, el Senado promulgó un decreto que restringía el exceso de magnificencia en este tipo de embarcación y, en 1584, un segundo decreto llegó a prohibir el empleo de góndolas decoradas con demasiada riqueza (Diehl 1961: 176). Este tipo de disposiciones gubernamentales y leyes suntuarias se fueron repitiendo en los decenios sucesivos, hasta que en 1633 se adoptó definitivamente el negro como color para las góndolas. De esta manera se frenaron las exhibiciones de lujo y los alardes de vanidad entre la nobleza (Ackroyd 2010: 228-229; Toso Fei 2004: 135-136).

En sus viajes a Venecia entre 1637 y 1668, Lassels observa que los patricios venecianos poseen dos o tres góndolas, pero que estas embarcaciones también están disponibles para los forasteros que deseen alquilarlas:

These Boats they call here *Gondolas*, and there are above twenty Thousand of them. For besides, that every noble *Venetian* or rich Man, hath two or three of his own; there are always a World of them standing together at several publick Wharfs; so that you need but cry out, *Gondola*, and you have them lanch out presently to you: These *Gondola's* are pretty neat black



Boats like our Oars, holding six Persons conveniently upon the Seats, which are covered over head with a thick black Cloath, with Windows at either side, which in Winter defends you from the Wind, and in Summer from the Sun. The multitude of these *Gondola's* help to employ a great many poor Men, and to make a world of Mariners for publick Service, in time of need. (Lassels 1698: 226)

Misson, sin embargo, recomienda a sus lectores que alquilen una góndola para su uso particular durante toda su estancia en Venecia, en vez de hacer uso del servicio público para trayectos o periodos de tiempo determinados, pues resulta económicamente más rentable:

On pourroit bien se servir de Gondoles, à tant par voyage, ou à tant par heure, comme on se sert des carosses de loüage à Londres, & à Paris. Mais il est beaucoup plus commode d'en avoir qui soient tout-à-fait à soy ; & cela couste peu ; on en a une des plus honnestes pour la valeur de cinq ou six *shillings* par jour. (Misson 1727: 290)

El escritor alemán Johann W. Goethe, que realizó su periplo por Italia entre 1786 y 1788, comenta una cuestión que no se ha mencionado hasta ahora: el famoso canto de los gondoleros:

Había pedido a los gondoleros que esta noche interpretaran para mí su famoso canto, aquel que Tasso y Ariosto cantan con sus propias melodías. Desde luego hay que solicitarlo por anticipado porque no es algo habitual, más bien pertenece a tradiciones del pasado ya casi extinguidas. A la luz de la luna, subí a una góndola, un cantor delante y otro detrás, y entonces empezaron a entonar, alternativamente, un verso cada uno. [...] No voy a intentar averiguar la tradición de la que ha nacido esta melodía, me basta con comprobar que es muy adecuada para una persona ociosa, que aplica esta música a poesías que conoce de memoria. [...] El canto puede durar una noche entera, puesto que les entretiene sin cansarles. Cuanta mayor es la distancia entre ellos, más agradable resulta la canción, y la mejor situación es entre ambos cantores. [...] Cuando se oye una de estas voces en la lejanía produce un efecto extrañísimo, como una queja carente de tristeza; hay en ello algo increíblemente conmovedor, que hace llorar. (Goethe 2009: 93-94)

El compositor y musicólogo británico Charles Burney, que emprende su viaje por Francia e Italia en 1770, escribe sobre las canciones de los gondoleros en su obra *The Present State of Music in France and Italy* (1771), donde recoge las observaciones realizadas durante su estancia en el extranjero: «[...] the songs of the *Gondolieri*, or Watermen, [...] are so celebrated, that every musical



collector of taste in Europe is well furnished with them, and it will appear that my expectations were not ill grounded» (Burney 1773: 144). También Jean-Jacques Rousseau, otro gran amante de la música, dedica un espacio a las canciones de gondoleros en su *Dictionnaire de musique*, como veremos más adelante, en el capítulo dedicado a la Venecia de Antonio Vivaldi.

La ciudad más bella del mundo

A finales del siglo XV, Philippe de Commynes había escrito que el Gran Canal era «la calle más bella del mundo». Sin embargo, en aquella época aún no existía la fastuosa Venecia que conocerían los viajeros del *Grand Tour*. El esplendor y la suntuosidad arquitectónica que se despliegan en tantos edificios venecianos –y no sólo en la Basílica de San Marcos y el Palacio Ducal–, no se desarrollaría por entero hasta que, gracias a la *renovatio urbis* auspiciada por el *doge* Andrea Gritti a mediados del siglo XVI, no surgieran las grandes construcciones de Sansovino, Palladio, Scamozzi o Longhena, entre otros (Diehl 1961: 174-176; Herrera 2007: 10-11; Norwich 2009a: 570-572). Es también en estos años cuando la *Piazza* de San Marcos va adquiriendo su aspecto actual, con la finalización de la Biblioteca Marciana y las Procuradurías Nuevas (Tafuri 1995: 162).

La mayoría de los viajeros que visitan la ciudad de los canales en esta época quedan maravillados por la belleza de la ciudad; sólo el joven Edward Gibbon, que llega a Venecia en 1765, se muestra contrario a la opinión general: «Of all the towns in Italy, I am the least satisfied with Venice; Objects which are only singular without being pleasing, produce a momentary surprise which soon gives way to satiety and disgust» (Gibbon 1956: 193).

Resulta inabarcable la tarea de analizar las descripciones que los viajeros del *Grand Tour* hacen del aspecto de la ciudad, en primer lugar, por la cantidad de fuentes con las que contamos y, en segundo lugar, por lo extensos que son sus comentarios. Así pues, nos limitaremos a extraer una pequeña muestra que sirva para ilustrar qué focos atraen el interés de los visitantes y cuáles son sus opiniones.



De esta «ciudad situada en medio del mar, donde no se ve otra cosa que agua y edificios soberbios» (Moratín 1988: 149), y que Richard Lassels (1698: 226) considera «one of the fairest Cities in *Europe*, and called by the Proverbial Epethite, *Venetia la Riccha*, *Venice the Rich*», lo primero que atrae a los viajeros es la *Piazza* de San Marcos, como indica Maximilien Misson (1727: 236): «La célèbre Place de S. Marc, a esté le premier endroit, où nostre curiosité nous a portez, en arrivant à Venise: & effectivement, c'en est l'ame & l'honneur». Lassels (1968: 246) la describe como «one of the noblest *Piazza's* that Man can see in any Town». A continuación, sigue una extensa descripción de su ubicación «junto al mar» –el *bacino* de San Marcos, a la entrada del Gran Canal–, de los edificios que la rodean y de la cantidad de gente que pasea por ella: ricos mercaderes, gentes de toda condición y, por supuesto, nobles venecianos. «In that part of the *Piazza* which lies under the Palace the *Nobili Venetiani* walk together, twice a day, to confer about business of State. This meeting here of the Noblemen is called the *Broglio*» (Lassels 1968: 246)⁸⁵. Por supuesto, el viajero británico hace referencia a las columnas de la *Piazzetta*, cuya colocación atribuye, en este caso, a un lombardo, para quien no reserva precisamente sus mejores sentimientos:

And in the end of [the *Piazza*], close by the Sea-side, stand two great Pillars of rich Marble, the one bearing upon it the Image of St. *Theodorus*, the other the Lyon of St. *Mark*; these two Saints, St. *Mark* and St. *Theodorus*, being the two Patrons of this City. These two Pillars were erected here by a *Lombard*, who required no other recompence for his Pains, than that it may be Lawful for Dice-players to play at Dice between these two Pillars, without being punished or molested; nay, though they played false play: Here also between these two Pillars they execute Malefactors, to shew that they deserve not the Protection of those two Patrons, who break the Orders of that Town which is under the Protection. It's pity that the *Lombard* himself was not whipp'd here, at least, for making himself the Protector of the idle

⁸⁵ El *brolio* o jardín frente al Palacio Ducal al que hacían referencia los viajeros medievales era el lugar de encuentro de los nobles venecianos. En la época del *Grand Tour*, el nombre de «*brolio*» ha pasado a denominar estas reuniones de patricios y las conversaciones sobre política que se celebraban en ese mismo lugar, como explican Richard Lassels o Maximilien Misson. De hecho, el término «*brolio*» ha entrado en el vocabulario italiano con el significado de «operaciones ilícitas relacionadas con la manipulación de votos, con el objetivo de falsear un resultado electoral»; lo que nos permite hacernos una idea del contenido de aquellas conversaciones sobre asuntos políticos que tenían lugar en la Serenísima República. «Le mot de *Broglio* est aussi employé à Venise pour signifier toutes sortes de sollicitations & de négociations que si font par brigues» (Misson 1727: 238).



Rogues there, where de Saints are Patrons of honest Men. (Lassels 1698: 246-247)

Maximilien Misson también hace una detallada descripción de la *Piazza* insistiendo en los mismos puntos que su predecesor: los edificios que rodean el espacio abierto de la plaza, el *campanile*, las conversaciones secretas de los nobles en el *broglio* –«[...] il n'est pas permis de se mesler parmi eux dans le coûté de promenade qu'ils occupent» (Misson 1727: 237)–, etc. Leandro Fernández de Moratín hace referencia a la *Piazza* y a los magníficos edificios que la rodean, como no podía ser de otro modo:

Hay muchas plazas en Venecia, y algunas de ellas bastante espaciosas; pero ninguna es comparable, ni por su grandeza, ni por su forma, ni por sus edificios, ni por el concurso, a la de San Marcos, único paseo de la ciudad, centro del comercio, de los placeres y la concurrencia. (Moratín 1988: 163)

Pero lo que realmente aprecia es la animación y el movimiento de personas en torno a los cafés de San Marcos –«en Venecia suelen tomar café siete y ocho y más veces al día, bien que el café es excelente y las tazas pequeñas» (Moratín 1988: 151)–: «En la plaza de San Marcos conté hasta treinta cafés, sin incluir en este número ni los casinos contiguos a ellos al piso de la plaza, ni las tiendas de licores y bebidas» (Moratín 1988: 162); y la cantidad de tiendas que hay en la propia *Piazza* –«hay además multitud de tiendas de comercio; bulle la gente, corre el dinero, los objetos varían a cada instante» (Moratín 1988: 162)– y en la zona de la Mercería, alrededor de la plaza de San Marcos, que el español compara con las calles comerciales de Londres:

Las calles son oscuras, por su estrechez y la grande altura que tienen las casas; pero es divertido pasear por ellas: de noche están muy iluminadas con las muchas luces de las tiendas, cuyas mercancías, expuestas a la vista pública, ofrecen a los ojos una agradable confusión. Vistas de noche estas calles, que son las más inmediatas a la plaza de San Marcos, se parecen mucho a las que hay en Londres, que sirven de pasadizos a la gente de a pie, y están, como éstas, llenas de luces, de objetos de comercio, y frecuentadas siempre de gran concurso, bien empedradas y sin coches. (Moratín 1988: 149-150)



Como de costumbre, es Edward Gibbon (1956: 193) el que aporta la nota discordante en la descripción de la *Piazza*: «a large square decorated with the worst Architecture Y ever yet saw».

De todos los canales que atraviesan Venecia, el mayor y más majestuoso, la arteria principal de la ciudad, es el Gran Canal, bordeado de palacios en toda su longitud:

[...] it's no unpleasing sight to see the Streets full of Water, and such stately Pallaces on either side: Especially the *Canal Grande*, which runs quite through the middle of the City, and is hedged in on either side with stately Houses; among which are counted two Hundred Pallaces fit to lodg any King. (Lassels 1698: 227)

También Misson reconoce que las edificaciones más suntuosas de Venecia son las que bordean el Gran Canal; sin embargo se muestra más crítico que otros viajeros y señala que la belleza de estos palacios se debe únicamente a la fachada que asoma al canal, donde se suelen combinar varios órdenes arquitectónicos, con columnas y mármoles de colores, mientras que el resto de los laterales del edificio no tienen nada de admirable (Misson 1727: 275).

Tanto a Leandro Fernández de Moratín como a Johann Wolfgang Goethe les fascina el movimiento de los barcos a lo largo del Gran Canal. Apostados en el Rialto, observan el tráfico de embarcaciones, mercancías y personas:

El canal grande, donde está el puente de Rialto [...], está lleno de embarcaciones de comercio y transporte; las góndolas, que son el equivalente de los coches, llegan a dos mil, según me dijeron, pues además de las que hay para el servicio público, no hay particular acomodado que no tenga la suya, y algunos cuatro o cinco. (Moratín 1988: 150)

Goethe, que considera que «el Gran Canal, sinuoso como una serpiente, no envidia a ninguna calle del mundo», observa:

Desde lo alto del [puente de Rialto], la vista es grandiosa: el canal surcado por embarcaciones que transportan todo lo necesario de tierra firme y que, en especial aquí, anclan y descargan entre un sinfín de góndolas. Sobre todo hoy, festividad de San Miguel, el espectáculo era de una hermosa viveza [...]. (Goethe 2009: 77)



En 1786, cuando Goethe visita Venecia, ya es tal la fama de la ciudad fuera de Italia que considera que poco nuevo puede aportar a su descripción: «Ya se ha dicho y escrito tanto acerca de Venecia que no me extenderé en descripciones, sólo quiero hablar de cómo se aparece ante mis ojos» (Goethe 2009: 76). Además de todo tipo de informaciones concernientes a la ciudad de los canales, las imágenes han circulado tan ampliamente que cualquiera, aun sin haber visitado Venecia, puede hacerse una idea del aspecto que tiene la ciudad:

Tales son, en pocas palabras, los objetos principales que se ofrecen a nuestra mirada desde las dos columnas de la plaza de San Marcos. Todas estas vistas han sido reproducidas tan frecuentemente en grabados que mis amigos podrán formarse una idea de ellas con suma facilidad. (Goethe 2009: 77)

Aun así, el escritor alemán no deja de admirar la belleza de la Serenísima:

Todo lo que me rodea está lleno de dignidad, una obra grande y respetable fruto de la unión de las fuerzas humanas, un monumento soberbio, producto no de un soberano sino de un pueblo. Y pese a que poco a poco se vacían las lagunas y flotan las emanaciones malsanas sobre las marismas, aun cuando el comercio se debilita y se ha desvanecido el antiguo poderío, no por ello la organización de la República y su propia esencia parecen menos venerables al observador. (Goethe 2009: 78)

Exceptuando el puente que une Venecia con el continente, el aspecto que ofrecía la ciudad a principios del siglo XVIII coincide más o menos con el actual (Mancuso 2010: *passim*). Son pocos los añadidos posteriores de verdadero relieve. La tendencia a partir de esa fecha será la opuesta: «una lenta, gradual, dramática degradación» (Herrera 2007: 11).

Lord Byron (1788-1824), que reside en la ciudad de los canales tres años, desde finales de 1816 hasta finales de 1819, ya aprecia la decadencia de Venecia⁸⁶. Sin embargo, este nuevo aspecto de la ciudad se adapta perfectamente al espíritu romántico de la época:

⁸⁶ Parece ser que en esta época Venecia –e Italia en general, pues hay que tener en cuenta que nos encontramos en la última fase, de pérdida de prestigio, del *Grand Tour*– ya no atraía a tantos visitantes como antes y sólo personalidades peculiares, como la de Lord Byron, decidían detenerse tanto tiempo en la ciudad de los canales: «La Italia que recorrió y habitó Byron no era en rigor una nación, sino un mosaico de territorios sometidos a distintas potencias, visitado regularmente por las epidemias, en cuyas ciudades imperaban la corrupción, la desidia y el crimen y en cuyos caminos los salteadores se cebaban en unos esforzados viajeros que los recorrían en busca de ruinas, arte e historia, y a quienes los espíritus refinados



Mi intención es quedarme en Venecia todo el invierno, probablemente, ya que Venecia siempre ha sido (después de Oriente) la isla más verde de mi imaginación. No me ha defraudado, aunque su patente decadencia podría haber defraudado a otras personas. Pero ya hace mucho que estoy familiarizado con las ruinas y no me desagrada la desolación. (Byron 1999: 48)

Al igual que Goethe, Byron viaja a una Venecia muy presente en el imaginario colectivo, asociada a determinadas imágenes, a lo que continuamente alude para evitar las descripciones de la ciudad: «[...] me gusta Venecia. Es tal y como te la imaginas, pero ahora no tengo tiempo para descripciones» (Byron 1999: 58). Él mismo admite tener imágenes preconcebidas de la ciudad:

[...] lo idílico de su situación — su extraordinaria apariencia, unido a todas las imágenes que habitualmente asociamos con Venecia — siempre había tenido para mí un gran encanto, incluso antes de mi llegada, y lo que he visto no me ha defraudado. (Byron 1999: 56)

Además, se refiere a Venecia como un «lugar poético», resultado de las múltiples recreaciones literarias de que ha sido objeto: «De Venecia diré poco. Habrás leído ya muchas descripciones y casi todas dicen lo mismo. Es un lugar poético para nosotros, clásico, gracias a Shakespeare y Otway⁸⁷». En su correspondencia, el propio Byron se plantea si escribir literatura sobre la ciudad⁸⁸: «Todavía no he pecado contra [Venecia] en verso, y no sé si lo haré [...]» (Byron 1999: 50).

empezaban a denominar despectivamente “turistas”. Pero, como el propio Byron cuenta en sus cartas, ni siquiera los turistas más osados y curiosos se detenían en Venecia, ciudad sucia, malsana, decadente y licenciosa en exceso, incluso para unos niveles de moralidad tan bajos como los que entonces se atribuían a los italianos. Sólo a una persona excéntrica como Byron se le habría ocurrido asentar allí sus reales, atraído por un libertinaje y una abulia que se condecían con su estado de ánimo, y atraído también por la posibilidad de vivir holgadamente, incluso fastuosamente, con muy poco dinero» (Mendoza 1999: 22).

⁸⁷ Thomas Otway (1652-1685), dramaturgo inglés de la época de la Restauración, es autor de la obra *Venice Preserv'd* (1682), sobre la conocida como «Conspiración española», un complot del Duque de Osuna y el Virrey de Nápoles contra Venecia que tuvo lugar en mayo de 1618 (Norwich 2009a: 652-655). La fuente directa de Otway es la novela histórica del abate César Vichard de Saint-Réal (1643-1692) *Conjuration des Espagnols contre la République de Venise en l'année M. DC. XVIII*, publicada en 1674, y éste, a su vez, había extraído su argumento de los libros de historia y del informe del marqués de Bedmar, embajador de España en Venecia en el momento de la conjuración (Saint-Réal 1674: I-II).

⁸⁸ Efectivamente, en 1818, Lord Byron compone su *Oda a Venecia*, en la que lamenta la decadencia de la ciudad: «Oh Venice! Venice! when thy marble walls / Are level with the waters, there shall be / A cry of nations o'er thy sunken halls, / A loud lament along the sweeping sea!» (Byron 1905: 193). Más adelante escribirá dos tragedias en verso de temática histórica: *Marino Faliero, Doge of Venice* (1820) y *The Two Foscari: An Historical Tragedy* (1821).



Para François-René de Chateaubriand (1998: 389), que visita la ciudad de los canales en 1833⁸⁹, quien está en Venecia puede fácilmente imaginar que se halla sobre la cubierta de una magnífica galera anclada en el mar, el propio Bucentauro incluso:

Lorsqu'on remonte le grand canal entre les deux files de ses palais, si marqués de leurs siècles, si variés d'architecture, lorsqu'on se transporte sur la *grande* et la *petite* place, que l'on contemple la basilique et ses dômes, le palais des doges, les *procurazie nuove*, la *Zecca*, la tour de l'Horloge, le beffroi de Saint-Marc, la colonne du Lion, tout cela mêlé aux voiles et aux mâts des vaisseaux, au mouvement de la foule et des gondoles, à l'azur du ciel et de la mer, les caprices d'un rêve ou les jeux d'une imagination orientale n'ont rien de plus fantastique. (Chateaubriand 1998: 390)

Venecia sigue siendo una ciudad fascinante y, sin embargo, en 1833, cuando el escritor y político francés la visita, la ciudad «n'est plus la Venise du ministre de Louis XI [Philippe de Commines], la Venise épouse de l'Adriatique et dominatrice des mers; la Venise qui donnait des empereurs à Constantinople, des rois à Chypre, des princes à la Dalmatie [...]; la Venise qui humiliait les Césars de la Germanie, et recevait à ses foyers inviolables les papes suppliants [...]; la Venise dont les doges étaient des savants et les marchands des chevaliers [...]» (Chateaubriand 1998: 391). Sin embargo, esta Venecia encantadora y decadente⁹⁰ no dejará de maravillar a los viajeros que la visitan entonces y aún más adelante.

La ciudad del amor

El tópico de Venecia como ciudad del amor es uno de los más repetidos y explotados hoy en día por la publicidad turística, y podría decirse que es en la

⁸⁹ Chateaubriand (1768-1848) ya había realizado un viaje a Italia con anterioridad, en 1803-1804, cuando Napoleón le nombró ministro plenipotenciario para trabajar en la embajada francesa en Roma. En aquella ocasión, la idea de Chateaubriand era escribir un libro de viajes como el que había hecho a América (*Viaje a América*) y como el que haría años después a Grecia, Turquía y Jerusalén (*Itinerario a Jerusalén*), pero el viaje quedó interrumpido por motivos políticos –su enemistad con el embajador de Francia en Roma y con el propio Napoleón (cfr. Prada 2007: 11-15).

⁹⁰ La decadencia es tal que François-René de Chateaubriand habla de «les débris d'une ancienne société». Y, dejando impregnar su estado de ánimo por el ambiente que le rodea, escribe: «Vous aimez à vous sentir mourir avec tout ce qui meurt autour de vous», reflexión que inevitablemente remite a la *lasitud* de Gustav von Aschenbach en *La muerte en Venecia* (1912) de Thomas Mann.



época del *Grand Tour* cuando comienza a configurarse esta imagen de Venecia como lugar propicio para los encuentros amorosos.

Aunque ya Pero Tafur en su visita a la Venecia del siglo XV comentaba la libertad de costumbres, al escribir sobre el hospital para hijos ilegítimos, fruto del «deseo de la carne» y repudiados posteriormente por sus madres (Tafur 1982: 215-216), no será hasta dos siglos después cuando esta imagen se generalice.

Probablemente, gran responsabilidad en la creación de este tópico la tuvo el aventurero Giacomo Casanova (1725-1798), que conquistó el corazón de tantas damas en el siglo XVIII; o tal vez se deba a la gran cantidad de cortesanas que residían en la ciudad de los canales, cuya belleza y celebridad eran motivo de orgullo para los venecianos (Diehl 1961: 230).

La fama de las cortesanas traspasaba las fronteras de la Serenísima República, y ya en el siglo XVII se debatían los peligros de visitar Italia y, concretamente, Venecia. El *Grand Tour* debía contribuir a la educación del joven en muy diferentes aspectos: debía refinar su sensibilidad estética y moral, enseñarle a controlar su ardor juvenil para sustituirlo por un virtuoso dominio de sus impulsos; por otra parte, con el viaje se combatía la ignorancia derivada de una vida provinciana y sedentaria, y se aprendían otros idiomas distintos de la lengua materna (De Seta 1996: 9-10). Sin embargo, los resultados del viaje no siempre eran los deseados.

Los detractores del *Grand Tour* señalaban los riesgos que suponía este viaje para los jóvenes, y no se referían a los bandoleros que asaltaban a los forasteros en caminos poco frecuentados, ni a los posaderos que trataban de estafar o robar a sus clientes. El viaje por Italia, y especialmente la visita a Venecia, podía ser contraproducente para la educación del joven aristócrata. Las saludables costumbres de su país podían ser corrompidas por los hábitos extranjeros, y la libertad podía transformarse en libertinaje. En la ciudad de los canales, los jóvenes corrían el riesgo de perder el tiempo en cafés con malas compañías y de gastar su dinero en trajes, joyas y otros aderezos –que tanto gustaban en Venecia y que tan fácilmente podían encontrarse en sus mercados. Por otra parte, Italia se asociaba con las prácticas homosexuales y se temía que



el viajero regresase a su país de origen convertido en un afeminado⁹¹. Eso por no hablar de las ya mencionadas cortesanas. De esta manera, se temía que el joven, después de su estancia en Venecia, volviese transformado en un «dandi sifilítico» (Redford 1996: 18).

Venecia es la ciudad de los placeres y, como señala el propio Giacomo Casanova en sus *Memorias* (1982: 663), lo único que se necesita para disfrutarlos es juventud, salud, dinero y audacia, características que no faltaban a los jóvenes viajeros. En la Serenísima les esperaban todo tipo de placeres y diversiones, desde suntuosos banquetes regados con abundante vino, hasta el juego y las apuestas en los casinos; pasando, por supuesto, por la agradable compañía femenina. De hecho, François de Chateaubriand, en su viaje por Italia en 1833, equipara el valor de las fiestas y las cortesanas de Venecia al de sus gestas y grandes hombres: «[...] la Venise qui triomphait par ses fêtes, ses courtisanes et ses arts, comme par ses armes et ses grands hommes» (Chateaubriand 1998: 391).

Son muchos los visitantes que alaban la belleza de las venecianas, su elegancia, la riqueza de sus vestidos. Lo cierto es que en Venecia tanto los hombres como las mujeres ponen mucho esmero en mostrar un aspecto cuidado y elegante. Los afeites, las pelucas, las pomadas, los polvos, los lunares postizos, los perfumes, los tocados son elementos imprescindibles en la moda veneciana. Se cuidaba hasta el último detalle y todos querían ir vestidos a la moda, aunque ésta cambiaba constantemente (*vid.* Vitali 1992). Era tal la ostentación y el derroche en cuestión de vestuario que, en determinado momento de crisis, la República impuso leyes suntuarias para frenar estos excesos (Diehl 1961: 189; Burke 1996: 111). Esto chocaba, evidentemente, con la pretensión de inculcar sobriedad y mesura a los jóvenes, uno de los objetivos del *Grand Tour*.

A pesar de que las cortesanas de Venecia eran célebres por su belleza y refinamiento y, sobre todo, por la gran cantidad de ellas que había en la ciudad,

⁹¹ La figura del «macaroni» –término procedente del italiano *maccherone*, persona necia y ostentosa– está muy relacionada con los temores descritos. En la Inglaterra del siglo XVIII este término se adoptó para designar a aquellos jóvenes obsesionados por la moda y que hablaban y vestían de modo amanerado, mezclando una pose importada de la Europa continental con los hábitos ingleses (Redford 1996: 19).



especialmente en la temporada de Carnaval, son pocos los viajeros que hablan explícitamente de ellas.

Uno de los primeros viajeros que se refiere a las venecianas es Michel de Montaigne que, en 1580, escribe sobre las mujeres de la ciudad de los canales que no son tan bellas como había oído decir. Sin embargo, lo que más le sorprende es comprobar cómo las damas más nobles comercian abiertamente con los hombres, cómo muchos caballeros venecianos mantienen a cortesanas a sus expensas y a la vista de todos, y la enorme cantidad de dinero que gastan estas mujeres en joyas, muebles, ropas, etc.:

Il n'y trouva pas ceste fameuse beauté qu'on attribue aus dames de Venise, et vit les plus nobles de celles qui en font traficque ; mais cela lui sembla autant admirable que nulle autre chose, d'en voir un tel nombre, comme de cent cinquante ou environ, faisant une dépense en meubles et vestemens de princesses ; n'ayant autre fons à se maintenir que de ceste traficque ; et plusieurs de la noblesse de là, mesme avoir des courtisanes à leurs depens, au veu et au sceu d'un chacun. (Montaigne 1962: 1183-1184)

Maximilien Misson (1727: 279) explica que éstas son prácticas comunes y que incluso es posible encontrar a madres, mujeres pertenecientes a la nobleza, que buscan cortesanas para sus hijos. Era habitual que los padres «cerrasen los ojos» ante los amores de sus hijos, que intrigaban para introducir prostitutas en la casa paterna, e incluso era frecuente que dos o tres jóvenes de familia importante unieran su peculio con el fin de mantener a una misma mujer (Ravoux-Rallo 2001: 115). La presencia de las cortesanas entre la alta sociedad era tal, y sus relaciones con nobles, embajadores y extranjeros tan frecuentes, que algunas recibían un sueldo del gobierno para que actuaran como espías de la República (Norwich 2009a: 651).

Leandro Fernández de Moratín, en su viaje de 1795, se muestra mucho más moralista y condena estas prácticas. El viajero español afirma «Sabido es ya que Venecia sea la ciudad de Italia en que más diversiones hay»; sin embargo, estas diversiones no le parecen demasiado recomendables (Moratín 1988: 152). Así, escribe: «Entré por el hermoso canal de la Giudeca, y me hospedé donde pudieran hospedarse muy bien Enoc y Elías, si el diablo les tentara de venir a esta profana ciudad» (Moratín 1988: 149). Más cauteloso que otros viajeros,



Moratín se refiere a las cortesanas como «p...» y «busconcillas vergonzantes, en zagalejo y mantilla blanca» (Moratín 1988: 162).

El más explícito en esta cuestión es el presidente Charles de Brosses, que queda prendado de la delicadeza y buenos modales de las cortesanas de Venecia:

[Les courtisanes] composent un corps vraiment respectable par les bons procédés. Il ne faut pas croire encore, comme on le dit, que le nombre en soit si grand que l'on marche dessus ; cela n'a lieu que pendant le temps de carnaval [...] ; hors de là, leur nombre ne s'étend pas à plus du double de ce qu'il y en a à Paris [...]. A la différence de celles de Paris, toutes sont d'une douceur d'esprit et d'une politesse charmantes. Quoi que vous leur demandiez, leur réponse est toujours : *Sarà servito, sono a suoi commandi*. (Brosses 1931: 176-177)

Y, al partir de Venecia, lo que más le entristece es tener que separarse de sus queridas «Ancilla, Camilla, Faustolla, Zulietta, Angeletta, Caltina, Spina, Agatina, y de otras cien mil cosas terminadas en *a*, cada cual más bonita que la otra»:

C'est demain cependant qu'il me faudra quitter mes douces gondoles. [...] Qui pis est, il faudra me séparer de mes chères Ancilla, Camilla, Faustolla, Zulietta, Angeletta, Caltina, Spina, Agatina, et de cent mille autres choses en *a* plus jolies les unes que les autres. (Brosses 1931: 241)

Pero no eran sólo la belleza de las mujeres y sus provocativos atuendos los que podían tentar a los jóvenes visitantes. Toda la ciudad de Venecia parecía ser un escenario apropiado para la seducción: los callejones poco transitados ofrecían cobijo a los amantes furtivos; la institución del *cicisbeo* o *cavalier servente*, un amante, amigo y confidente que acompañaba en todo momento a la mujer, incluso si ésta estaba casada, era plenamente aceptada en la sociedad veneciana (Diehl 1961: 229); las fiestas en los palacios favorecían los encuentros entre hombres y mujeres; la transgresión que suponía el Carnaval –que duraba prácticamente seis meses al año en el siglo XVIII (Barbier 2005: 62)– y el anonimato que conferían la máscara y el disfraz permitían que se cometiesen todo tipo de tropelías, incluso en los conventos y en el interior de las iglesias.



Como explica Elisabeth Ravoux-Rallo en su libro *Las mujeres en la Venecia del siglo XVIII*, era habitual que muchas religiosas tuviesen amantes, con quienes mantenían correspondencia gracias a la intermediación de las «diligentes hermanas conversas». Durante el Carnaval, las monjas se disfrazaban –incluso con atuendos masculinos– y sus enamorados iban a buscarlas en góndola (Ravoux-Rallo 2001: 47)⁹². Estas costumbres llegan a extremos tales como las disputas entre conventos por ofrecer una amante al nuncio del Papa durante su estancia en la ciudad, según explica el presidente Charles de Brosses (1931: 176), a quien tampoco deja indiferente la belleza de las jóvenes novicias⁹³.

Los encuentros entre hombres y mujeres –y no nos referimos únicamente a las cortesanas– eran tan fáciles y frecuentes en la ciudad que muchas mujeres procedentes de otras zonas de Italia se trasladaban a Venecia en busca de esposo. Según explica Giacomo Casanova en sus *Memorias*, para que una señorita lograra casarse en Venecia era fundamental que cumpliera ciertos requisitos: debía saber música y tocar algún instrumento, bailar o actuar; además, debía tener modales y hablar adecuadamente. Aunque –añade a continuación– en la Venecia del siglo XVIII no todas las señoritas respondían a las características deseadas y era frecuente que las mujeres más vulgares y descaradas apareciesen siempre rodeadas de hombres (Casanova 1982: 745).

Aunque en esta época el número de enlaces en Venecia había disminuido sensiblemente y era bastante frecuente la ruptura del matrimonio por diversos motivos (*cfr.* Ravoux-Rallo 2001: 30-39), la ciudad de los canales sigue siendo el lugar indicado para conquistar el corazón de una señorita. Eso es al menos lo que se plantea Giacomo Casanova cuando decide cortejar a una dama para pedirle matrimonio: «resolví no acelerar las cosas y conseguir que el buen cura la volviese a llevar a Venecia. Sólo allí podría, a mi juicio, hacer que naciera el amor y proporcionarle el alimento que necesitaba» (Casanova 1982: 576).

⁹² En el siglo XVII, la política del gobierno veneciano empujaba oficialmente a las familias a encerrar a sus hijas en el convento cuando no conseguían casarse. Esto explicaría la fragilidad de los votos y la gran cantidad de renunciadas entre monjas y novicias (Ravoux-Rallo 2001: 45).

⁹³ Además de las religiosas, las jóvenes huérfanas de los *ospedali* también ejercían una fuerte atracción sobre los forasteros que visitaban la Serenísima, especialmente entre aquellos aficionados a la música, como veremos más adelante (Ravoux-Rallo 2001: 46-47).



Uno de los lugares preferidos para los encuentros amorosos en esta época era la góndola. La intimidad de la góndola, que hasta principios del siglo XIX conservó el *felze*, la cabina cerrada en la que viajaba el pasajero, ocultaba a los amantes de las miradas curiosas. Maximilien Misson no pierde la oportunidad de comentar las intrigas y tejemanejes de los gondoleros, y aconseja a los viajeros que desconfíen de ellos. A pesar de todo, el gondolero se perfila como un individuo discreto, capaz de guardar en secreto todo lo que ocurre a bordo de su embarcación (Misson 1727: 289). Y es que en el interior de la cabina de una góndola puede suceder cualquier cosa, desde un encuentro amoroso hasta una conspiración política. En ocasiones, son las mujeres las que recurren a los servicios del gondolero, pero no deben temer que éste les comunique sus actividades al marido porque, en palabras de Charles de Brosses, el interior de una góndola es «un asilo sagrado»: «Il est inouï qu'un gondolier de Madame se soit laissé gagner par Monsieur; il serait noyé le lendemain par ses camarades» (Brosses 1931: 176).

Charles de Brosses, Presidente del Parlamento de Borgoña, que visita Venecia en 1739, explica en una de sus *Lettres familières sur l'Italie* todo lo que puede suceder en el interior de una góndola. A cubierto, dentro de la cabina, el pasajero puede leer, escribir, conversar, acariciar a su amante, comer, beber, mientras pasea por la ciudad a bordo de la embarcación. Y todo sin ser visto ni tan siquiera por los gondoleros que conducen la embarcación, y que, en su opinión, son hombres discretos y de confianza:

Tout le bateau est peint en noir et verni, la caisse doublée de velours noir en dedans et de drap noir en dehors, [...] de sorte qu'il ne faut pas songer à deviner qui peut être dans une gondole fermée. On est là comme dans sa chambre, à lire, écrire, converser, caresser sa maîtresse, manger, boire, etc., toujours faisant des visites par la ville. Deux hommes, d'une fidélité à toute épreuve, l'un à l'avant, l'autre à l'arrière, vous conduisent sans vous voir, si vous ne voulez. (Brosses 1931: 170-171)

En muchas ocasiones, es el propio gondolero quien ofrece al viajero la compañía de una dama o ejerce como intermediario para acordar un encuentro amoroso. Los gondoleros conocen perfectamente cada recoveco de la ciudad y sus canales, y se brindan como mensajeros para entregar correspondencia



amorosa a las doncellas, o para facilitar a sus clientes el acceso a las habitaciones privadas de las damas. Lord Byron, en una carta dirigida a su amigo Thomas Moore, cuenta su experiencia al respecto; aunque su encuentro amoroso no terminó de la manera más deseable:

Hace unos días un gondolero me trajo un billete sin firma, que me transmitía el deseo de su autora de reunirse conmigo en una góndola o en la isla de San Lázaro, o en un tercer lugar de cita que indicaba la nota. [...] de modo que respondí diciendo que ninguno de los tres lugares me convenía; pero que estaría a las diez de la noche en casa *solo*, o en el *ridotto* a medianoche, donde la persona interesada podía encontrarme enmascarada. A las diez en punto estaba en casa y solo (Marianna había ido con su marido a una *conversazione*), cuando la puerta de mi apartamento se abrió y entró una mujer de unos diecinueve años agraciada y (para ser italiana) *bionda*, la cual me informó de que estaba casada con el hermano de mi *amorosa* y que deseaba hablar conmigo. Yo le di una respuesta cortés y charlamos un rato [...] cuando, ¡oh sorpresa!, al cabo de unos minutos entra, con gran asombro por mi parte, Marianna Segati, *in propria persona*, y después de hacer una cortés reverencia a su cuñada y a mí, sin proferir una sola palabra, agarra a la susodicha cuñada por el cabello y le arrea unos dieciséis bofetones que te habrían hecho daño en las orejas con sólo oír el eco. No hace falta que describa el griterío que se produjo. La infortunada visitante se dio a la fuga. Yo sujeté a Marianna, quien, tras varios esfuerzos vanos por salir en persecución de su enemiga, tuvo un soponcio en mis brazos y, a pesar de los razonamientos, el agua de Colonia, el vinagre, media pinta de agua y sabe Dios qué otras aguas, siguió en ese estado hasta pasada la medianoche. (Byron 1999: 77)

Según explica Maximilien Misson, las fiestas del Carnaval y la Ascensión son las épocas preferidas por los gondoleros, no sólo por los beneficios que obtienen de su trabajo –derivados de la gran presencia de forasteros en la ciudad–, sino porque son épocas de intrigas, y a los gondoleros les encanta participar en ellas:

Tous ces temps sont admirables pour les Gondoliers, non seulement à cause du profit des Gondoles ; mais parce que c'est un temps d'intrigues, & qu'un Gondolier est un homme à tout faire ; un *Omnis homo*. Ils sçavent les tours & les détours ; ils se vantent de connoître les heures propres, & les escaliers dérobez, & d'estre d'intelligence avec les soubrettes ; ils fournissent des échelles de corde, quand on en a besoin ; ils promettent à l'oreille, d'introduire dans les lieux qui passent ailleurs pour impénétrables ; ils servent en toutes choses, & ils feroient mesme le mestier



de *Braves*⁹⁴, s'il estoit necessaire. Le grand négoce est le *lenocinium*. Ils s'offrent, sans qu'on les recherche, à mettre une somme en depost, & à la perdre, si leur Marchandise n'est pas bien saine. (Misson 1727: 289-290)

Un personaje tan predispuesto al amor como Lord Byron no podía dejar de enamorarse en Venecia; en primer lugar, de Marianna Segati, esposa del propietario de la casa en la que se aloja –«su marido tiene unos cinco años más que yo – una bellísima persona» (Byron 1999: 59)–, y en segundo lugar de Teresa Guiccioli, casada con el conde Alessandro Guiccioli, relación ésta que le llevaría a abandonar Venecia definitivamente en el invierno de 1819 siguiendo los pasos de su amada condesa (Mendoza 1999: 23-24). Byron, perfectamente integrado en el seno de una familia veneciana, explica algunas costumbres que, incluso hoy, podrían resultar escandalosas. Por ejemplo, asegura en varias de sus cartas que es frecuente que las mujeres casadas tengan al menos un amante y que no por eso se las considera menos «virtuosas»:

A decir verdad, todo el mundo es *pícaro*, hasta el punto de que nadie considera que una dama ha transgredido la modestia del matrimonio si sólo tiene *un amante*, ya que esto es lo habitual – algunas tienen dos, tres y así sucesivamente, hasta veinte, y luego dejan de contar, pero por lo general empiezan con uno. Los maridos naturalmente pertenecen a todas las mujeres – menos a la propia. (Byron 1999: 58-59)

Por lo que hace al estado de las costumbres aquí, poco difieren del tiempo de los Dux: se considera virtuosa (según el código) a la mujer que se limita a un marido y un amante – la que tiene dos, tres o más, es un poco *alocada* – pero sólo se considera que faltan al decoro del matrimonio las que son indiscriminadamente difusas y establecen relaciones de bajo rango, como la Princesa de Gales con su Recadero (a quien, por cierto, han hecho Caballero de Malta). (Byron 1999: 68)

Además explica que los nobles venecianos son proclives a contraer matrimonio con bailarinas y cantantes, puesto que «las mujeres de su propia clase no son nada guapas»; y para establecer «lazos amorios» prefieren a las esposas de abogados, comerciantes y propietarios (Byron 1999: 68). Marianna

⁹⁴ Los llamados *bravi* eran guardaespaldas personales reclutados por los patricios entre los estratos más bajos de la sociedad veneciana, que actuaban como mercenarios y hacían el trabajo sucio a sus patronos. Igualmente, los *bravi* ofrecían a los viajeros –tan presentes en Venecia desde los últimos años del siglo XVI– sus servicios como guías, intérpretes o protectores capaces de proporcionarles todo tipo de entretenimientos o placeres (Herrera 2007: 16; Norwich 2009a: 650-651).



Segati, la «ninfa adriática», como él mismo la denomina, intenta instruir a Lord Byron en las costumbres venecianas en lo que se refiere a las relaciones amorosas, aunque éste se muestra torpe o reacio en algunos aspectos:

El apéndice amoroso que nosotros llamamos amante aquí recibe varias denominaciones – a veces «Amoroso» y a veces «Cavaliere servente», que, no hace falta que te diga, es un «caballero al servicio de». Le dije a mi amada, de buen principio, que en lo del amor y la caballeridad estaba muy de acuerdo, *pero que lo de la servidumbre* a mí no me iba y le rogaba que no lo volviera a mencionar. Como puedes suponer, en eso de las ceremonias yo no haría muy buen papel. Tan mal lo hago que en lugar de ayudar a la Dama, como era mi obligación, a entrar en la góndola, estuve a un tris de echarla al canal – y encima a media noche. Realmente estaba más negro que la pez, pero deberías haber visto con qué seriedad la estaba arrojando al agua mientras pensaba en otras cosas que no tenían nada que ver. Siempre me olvido de que las calles son canales y pretendía ayudarla a cruzar andando por el agua, hasta que los criados y los gondoleros me despertaron. (Byron 1999: 59)

La literatura de ficción de esta época también ha elegido Venecia como escenario de diversas historias amorosas, desde la tragedia de Shakespeare⁹⁵ *Otelo* (c. 1603) –donde vemos a Desdémona, como mujer veneciana de aquel tiempo, tomando una góndola para reunirse con su amante: «Sólo os preguntaré si consentiréis que vuestra hija, a hora desusada de la noche y sin más compañía que la de un miserable gondolero, fuera a entregarse a ese moro soez» (Shakespeare 1975b: acto I, escena I)– hasta dos muestras ejemplares del género fantástico, *El diablo enamorado* (1772) de Jacques Cazotte y *La muerta enamorada*⁹⁶ (1836) de Théophile Gautier –curiosamente, en estas dos obras, el objeto del amor de los protagonistas es un ser maléfico que adopta el aspecto de una mujer y este amor transgresor se desarrolla, precisamente, en la Venecia del siglo XVIII, donde, por supuesto, también están presentes el Carnaval, las fiestas en los *palazzi*, los juegos de azar en el *ridotto* y las cortesanas, como

⁹⁵ En *El mercader de Venecia* (*The Merchant of Venice*, 1600) también están presentes diversas formas de relaciones amorosas; en *Mucho ruido y pocas nueces* (*Much Ado about Nothing*, 1598) el dramaturgo inglés hace referencia a Venecia como ciudad de los enamorados: «if Cupid have not spent all his quiver in Venice, thou wilt quake for this shortly» (Shakespeare 2014: acto I, escena I); y Shaul Bassi y Alberto Toso Fei (2007: 81-82) sugieren que en los orígenes del drama de *Romeo y Julieta* (1597) se halla una historia de amor –con final feliz, en este caso– protagonizada por dos jóvenes venecianos, Elena Candiano y Gerardo Guoro.

⁹⁶ Aunque *La Morte amoureuse* fue escrita en 1836, la trama está ambientada en la Venecia del siglo XVIII.



signos de la corrupción en la que acaban cayendo los personajes (Cuenca 2010: 17; Gaudon 1981: 17; Lucendo Lacal 2009: 274; Milner 1979: 16). Incluso Thomas Otway –al que Lord Byron citaba en su correspondencia–, en una historia de guerra y espionaje como es *Venice Preserv'd* (1682), introduce anécdotas amorosas de su propia cosecha, que no podían faltar en una aventura veneciana del *Seicento* (Norwich 2009a: 653). Todas estas historias, tras la caída de la Serenísima y a lo largo del *Ottocento*, contribuyeron a crear un mito «romántico y crepuscular» de Venecia (Bassi y Toso Fei 2007: 87).

La gloria de las fiestas venecianas

Además de un itinerario más o menos prefijado y una serie de hitos que había que visitar, entre las recomendaciones de las guías del *Grand Tour* no faltaba la de programar el viaje en función de las estaciones y las fiestas, para hacer coincidir las visitas a cada ciudad con el calendario de las festividades más relevantes en cada una de ellas. Viajeros y autores de guías de viaje como John Raymond –que realizó el viaje a Italia en la segunda mitad del siglo XVII–, o su contemporáneo John Gailhards, recomendaban al viajero que llegase a Italia a principios de septiembre, para visitar en primer lugar Génova –si viajaba por mar– o Turín –si llegaba a Italia a través de los Alpes–; después de visitar Pisa, Florencia, Milán y Bolonia, el viajero debía llegar a Roma en noviembre, para pasar allí la Cuaresma, la Navidad y el Año Nuevo, por el atractivo de sus fiestas religiosas; después de visitar Nápoles y Padua, en el camino de regreso, el viajero llegaba a Venecia en febrero, coincidiendo con la celebración del Carnaval (De Seta 1996: 65).

También Maximilien Misson aconseja llegar a Venecia en el Carnaval, cuyas tres últimas semanas considera imprescindibles (*cfr.* De Seta 1996: 122). Sin embargo, Edward Gibbon (1956: 169-170) prefiere organizar su itinerario de manera que la llegada a Venecia se produzca a finales de mayo, coincidiendo con la fiesta de la *Sensa*.

Lo cierto es que, en la época del *Grand Tour*, el Carnaval de Venecia ya era internacionalmente conocido y atraía por miles –como no dejan de señalar los viajeros en sus relatos– a extranjeros, cortesanas, príncipes, embajadores y



curiosos; y, por supuesto, era una importante fuente de ingresos para la ciudad. La fiesta, parte esencial de la política veneciana, había perdido en esta época su significado original; ahora dominaban el lujo y la ostentación y la fiesta popular, «en el sentido de jolgorio callejero» (Schreiber 1994: 64); pero no por eso dejaba de resultar fascinante. La parte más importante de las celebraciones del Carnaval tenía lugar en la plaza de San Marcos, que se llenaba de teatros de títeres, adivinos, saltimbanquis, músicos y todo tipo de atracciones imaginables. Leandro Fernández de Moratín hace una exhaustiva enumeración de estas diversiones, transmitiendo una idea del abigarramiento, colorido y tumulto que podía observarse en aquellos días en torno a la *Piazza* y la *Piazzetta*:

Sabido es ya que Venecia sea la ciudad de Italia en que más diversiones hay, y en mi opinión, la de los charlatanes no es la menor [...]. La *Piazzeta*, donde está el palacio ducal, y la hermosa *Riva de'Schiavoni*, es el teatro de estos rudos espectáculos. Por todas partes se ven montones de gente, que oye absorta la verbosidad de aquellos oradores. Uno, subido en una mesa [...], a un lado un aparador portátil lleno de bragueros, frasquillos de esencias, papeles de polvos y ungüentos para la ceática, para los ojos, para los zapatos, para las lombrices, para las muelas, para las manchas, para los callos, para los sustos, para el mal de orina, en suma, para todo cuanto puede ocurrir en esta vida mortal, predica al público sus elogios, y le entretiene hablando tres horas seguidas, con una afluencia, una gesticulación y un manoteo que no hay más que pedir. Otro pone en el suelo una tendalera de papeles retijereteados, y en un santiamén hace una pájara, una fuente, un arco triunfal, un S. Pedro y una sota de bastos; y entre tanto no cesa de hablar, ponderando su habilidad y contando disparates para hacer reír a el auditorio. Otro, metido entre cuatro palos, cubiertos con una cortina, da al público un drama en miniatura de los desgraciados amores de Arlequín, sus disputas con Pantalone, sus combates con Pulcinella [...]. Otro toca una trompeta, y a grandes voces llama a la gente, para que venga a ver por tres o cuatro agujeros de un cajón las maravillas más portentosas que jamás se vieron [...]. Otro, con unos cubiletes y una baraja y un perro de aguas lleno de lodo, hace cosas que aturden al numeroso concurso de barcarolos y marineros; bien que protestan continuamente que allí no hay magia, y que todo es en fuerza de la física más sutil. Otro, sentado en un banquillo, con una capa de grana llena de chorreaduras de aceite, un peluquín rubio, con su casaca negra, sus calzones amarillos y en calcetas [...], se pone a predicar pláticas morales sobre la avaricia, sobre la gula, sobre la lujuria [...], concluyendo siempre con una peroración patética, a fin de conmover el ánimo de su auditorio, a cuya generosidad se recomienda, exponiéndole las necesidades que padece, los achaques habituales que le molestan, y la numerosa familia con que el cielo se dignó bendecir su matrimonio. Otro [...] divertía al público refiriéndole historias prodigiosas de caballeros y emperadores y magos, batallas, desafíos, torneos, amores, gigantes, enanos, vestiglos, serpientes, torres, cuevas, encantamientos, en



suma, cuantos disparates se hallan ya sepultados en los antiguos libros de caballería. [...] Dos muchachos, ciegos, cantaban, alternativamente *La Jerusalén*, octava por octava, según el pasaje que se les pedía [...]. (Moratín 1988: 152-154)



Gabriele Bella, *Festa del giovedì grasso in Piazzetta* (1779?-1792).
Fondazione Querini Stampalia (Venecia).

Toda la ciudad, desde los patricios hasta los artesanos, se volcaban en los festejos y no había quien, durante el largo periodo que duraba el Carnaval, no apareciera disfrazado, e incluso representando el papel que había elegido como disfraz. Según Maximilien Misson, en estas fechas el libertinaje habitual, característico de los venecianos, se llevaba al extremo, y todo el mundo se sumergía en los placeres, que iban haciéndose más y más desaforados a medida que se acercaba la Cuaresma y, con ella, el final de las fiestas:

Le Carnaval commence toujours la seconde feste de Noël, c'est-à-dire qu'alors il est permis de prendre le masque, & d'ouvrir les Théâtres & les Brelans [*ridotti*]. Alors, on pousse à bout le libertinage ordinaire, on raffine sur tous les plaisirs ; on s'y plonge jusqu'à la gorge. Toute la ville est déguisée. Le Vice & la Vertu se masquent aussi mieux que jamais, & changent absolument de nom & d'usage. La Place de S. Marc se remplit de mille sortes de Basteleurs. Les Etrangers & les Courtisannes, accourent par milliers à Venise, de tous les coins de l'Europe : c'est un remuement & une confusion generale. Vous diriez que le monde est devenu fou tout d'un coup. Il est vray que la fureur de ces Bacchanales ne passe pas d'abord à l'extrême, il y a quelque moderation dans les commencemens ; mais quand



on sent les approches & les menaces du fatal Mercredi qui impose silence à tout le monde ; c'est alors qu'on celebre les grandes festes, & que tout est de Caresme-prenant sans nulle reserve. (Misson 1727: 280)

Aunque en el siglo XVIII Venecia ya no era la potencia política y comercial de antaño, las fiestas seguían produciendo verdadero júbilo y atrayendo a viajeros y curiosos de todo el mundo. Durante seis meses no había más que festines, pomposas mascaradas y alegres reuniones. En la *Piazza* y en los muelles se veían acróbatas, funámbulos, astrólogos, fantoches, teatros improvisados, conciertos al aire libre y todo tipo de espectáculos. La fiesta terminaba el jueves lardero, con corridas de toros y fuegos artificiales en la plaza de San Marcos. El invierno era la estación del Carnaval, que duraba desde la Navidad hasta el miércoles de Ceniza; pero como la careta se llevaba igualmente durante los quince días de fiesta que seguían a la Ascensión y durante las fiestas de otoño, que iban desde principios de octubre hasta Navidad, los venecianos paseaban por la ciudad disfrazados gran parte del año. Leandro Fernández de Moratín describe el disfraz más empleado por los venecianos, la *baùta* y la máscara, símbolos del Carnaval veneciano en el *Settecento* (cfr. Vitali 1992: § Baùta).

Al día después de la primera dominica de Octubre empieza la máscara, que mientras yo estuve en Venecia se redujo a que algunos se ponían la bahuta para ir al teatro, disfraz que se reduce a una capa de seda negra, una especie de roquete de blonda, y una capucha estrecha que ciñe el rostro; la máscara la llevaban regularmente en el sombrero; y ciertamente no pude averiguar a qué fin se desfiguraban de aquella manera. (Moratín 1988: 151)

Entre los disfraces preferidos de los venecianos también se encontraban los personajes de la *commedia dell'arte*: Pantalón, Arlequín, el doctor, Facchino y Mattacino, Colombina, etc. Todos los venecianos sin excepción, independientemente de su ocupación o su extracción social, van enmascarados en estas fechas, y así lo observa el presidente francés Charles de Brosses, en 1739:

[...] l'on peut compter ici six mois où qui que ce soit ne va autrement qu'en masque, prêts ou autres, même le nonce et le gardien des capucins. Ne pensez pas que je raille, c'est l'habit d'ordonnance, et les curés seraient, dit-



on, méconnus de leurs paroissiens, l'archevêque de son clergé, s'ils n'avaient la masque à la main ou sur le nez. (Brosses 1931: 237)

Charles Diehl recoge testimonios de otros viajeros sorprendidos por la disipación que reina en el Carnaval de Venecia: «En los demás estados de Europa, la locura del Carnaval no dura más que algunos días; aquí se tiene el privilegio de desatinar seis meses del año» (Diehl 1961: 226), o «Los venecianos adquieren un nuevo carácter al cambiar de vestido: no conservan nada de su gravedad, de su reserva y de su modo de obrar originario»; «Todos desempeñan a maravilla el papel que han elegido. Si habláis a un arlequín lo encontraréis tan disipado como un francés y tan truhán como un irlandés; el jurisconsulto tiene un tono de controversia; el médico, un aire pedante» (Diehl 1961: 227).

Con motivo del Carnaval, se abren los teatros y la ópera, y los *ridotti* alcanzan la máxima afluencia de público. Lord Byron no deja escapar la oportunidad para disfrutar de todas estas diversiones: «He estado toda la noche despierto, en la Ópera y en el Ridotto y en la Mascarada — y el diablo sabe dónde más, así que me duele la cabeza [...]» (Byron 1999: 73).

Además del Carnaval, en la Venecia de la época del *Grand Tour* se celebraban continuamente solemnidades de todas clases, civiles y religiosas, políticas y militares, en las que se exaltaba la gloria y el poderío de la ciudad, así como el amor que los ciudadanos sentían por la República. La *Piazza* y la *Piazzetta* constituían un magnífico escenario para todo tipo de procesiones, representaciones e incluso para la lucha de toros⁹⁷ —fiesta que ha quedado plasmada en la obra de pintores como Canaletto y Cimaroli—. Los canales y la laguna eran escenario de regatas, desfiles y suntuosas comitivas. Los juegos y las competiciones en las que participaban los venecianos son innumerables:

Je ne vous parleray point des combats de Taureaux ; de la prise de l'Oye ; des batailles à coups de poing ; des bals ; des *Regattes*, ou courses de gondoles ; de la feste de Jeudi gras, auquel on décapite un Taureau devant tout le Sénat, en mémoire d'une bataille gagnée dans le Frioul. Ce sont de trop longues histoires, & qui d'ailleurs, ont esté assez décrites. (Misson 1727: 289)

⁹⁷ Sobre la *caccia ai tori*, vid. Diehl (1961: 117) y VV AA (2009: 128-129).



Gian Battista Cimaroli, *La «caccia ai tori» en la plaza de San Marco* (c. 1740).
Colección Teruzzi.

Como señala Maximilien Misson, son muy numerosas las descripciones que podemos encontrar de estas fiestas, y todas muy similares. No vamos a detenernos más en esta cuestión, puesto que volveremos sobre las festividades del *Settecento* en el capítulo dedicado a la Venecia de Vivaldi, donde veremos que la literatura de ficción, además de recrear el Carnaval veneciano y utilizarlo como escenario, halla una simbología en todas estas celebraciones y, especialmente, en el uso de la máscara.

La ciudad museo

Resulta curioso, como señala John Julius Norwich (2009a: 291), que los viajeros anteriores al *Grand Tour* no hagan referencia a ningún aspecto relacionado con la cultura o el arte, a pesar de la reputación de que gozaba Venecia desde el siglo XIV como centro académico y humanista. Los viajeros



que emprenden su viaje en el seno del *Grand Tour*, siendo sus objetivos fundamentalmente formativos y culturales, sí que muestran gran interés por las diversas manifestaciones artísticas que encuentran en su camino, a diferencia de los peregrinos y aventureros medievales. Las obras de arquitectura, pintura, escultura, música y teatro van a ser objeto de estudio, y se van a reflejar en extensas descripciones y análisis. La Venecia de los siglos XVII y XVIII destaca por la magnífica arquitectura de sus palacios e iglesias, obra de Sansovino, Palladio, Longhena, Scamozzi, por citar sólo algunos nombres (*vid.* Tafuri 1995; Wundram y Pape 2008); pero, sobre todo, por sus teatros de ópera y de comedia, que son alabados continuamente por los forasteros que llegan a la Serenísima.

Como el tema del teatro y la música lo trataremos más ampliamente en el capítulo dedicado a la figura de Vivaldi, nos limitaremos a ofrecer una pequeña selección de testimonios de viajeros que sirvan como muestra del interés que despertaban estas formas de arte y entretenimiento. Leandro Fernández de Moratín, dramaturgo él mismo, dedica un largo capítulo de su *Viaje a Italia*, coincidiendo con su estancia en Venecia, a analizar las obras de teatro que ha visto durante esos días, estableciendo comparaciones entre el teatro español y el teatro italiano (Moratín 1988: 155-161):

Así como Nápoles se ha hecho famosa, ya por los excelentes profesores de música que ha producido y produce, ya porque las más célebres obras de esta clase aparecen regularmente en sus teatros antes que en otro alguno, así Venecia se cita como la capital de Italia en que más se ha cultivado la poesía dramática representativa, o a lo menos donde los teatros de representación son más en número, más concurridos, y donde se ven más piezas nuevas. (Moratín 1988: 155)

Por supuesto, también se refiere de manera elogiosa al más célebre comediógrafo de la Venecia del siglo XVIII: Carlo Goldoni:

Después de Goldoni ha hecho pocos progresos la poesía cómica: aquel célebre autor, después de haber purgado el teatro de la mayor parte de las monstruosidades que halló en él, produjo, entre muchas obras de inferior mérito, algunas tan bien escritas, que hasta ahora nadie ha logrado superarlas. Ninguno de cuantos le han querido imitar o competir ha sabido igualarle [...]. (Moratín 1988: 157)



Aunque reserva para él sus críticas por no haber desterrado enteramente de sus obras «los absurdos personajes de Arlequín, Pantalón y otros tales» (Moratín 1988: 157). Goethe también va enumerando, a lo largo de su diario de viaje, las representaciones a las que asiste y, aunque no todas son de su agrado, en general sus comentarios son positivos: «Anoche vi *Electra*, de Crébillon, en una versión traducida, en el teatro San Crisóstomo. Me resulta imposible decir cuán insípida encontré la pieza y qué terrible aburrimiento me causó. Hay que señalar, sin embargo, que los actores son buenos y supieron satisfacer al público en algunos pasajes de la obra» (Goethe 2009: 91). Algo que le llama la atención y le divierte es la actitud entusiasta del público veneciano:

La acción se desarrolla de modo salvaje y cruel, y al final la única solución para que los jóvenes sean felices es que los padres se maten a estocadas, lo que provoca el paroxismo del público, que rompe a aplaudir mientras cae el telón. Pero entonces los aplausos no cesan sino que se redoblan, el público grita «*Fuora!*», y no salta hasta que las dos parejas protagonistas salen de nuevo a escena arrastrándose por debajo del telón para hacer sus reverencias y luego volver a desaparecer por el lado opuesto. Mas el público aún no está satisfecho, aplaude muy fuerte y grita: «*I morti*». Los gritos no cesan hasta que los dos muertos se dignan, a su vez, a aparecer en el escenario, donde vuelven a saludar el público. Entonces algunas voces jalean «*Bravi i morti*». Los aplausos retienen a los muertos largo rato sobre el proscenio, hasta que por fin también a ellos se les permite retirarse. Así, la farsa gana infinitamente cuando uno la percibe con todos sus sentidos, cuando se oyen los constantes *Bravo! Bravi!* que los italianos siempre tienen en la boca, y cuando, de forma inesperada, se oye vitorear a los muertos con esta exclamación. (Goethe 2009: 89)

Algo similar observaba Maximilien Misson en su *Nouveau voyage d'Italie*:

Quand on est tout prest à commencer, soit à la Comédie, soit à l'Opera, on ouvre ordinairement la porte à Messieurs les Gondoliers, qui font un corps considerable à Venise, dont on tire divers grands usages. Leur office en cette occasion est de frapper des mains, & de crier comme des desesperes, pour donner de temps en temps de loüanges aux Acteurs. Je ne puis ni vous dire ni vous donner à penser, les termes dont ils se servent, lors qu'ils adressent particulièrement leurs félicitations aux Femmes. (Misson 1727: 284-285)

Lord Byron señala el teatro como una de las principales diversiones de la sociedad veneciana. Ante todo, los palcos del teatro, son uno de los lugares de encuentro preferidos por la nobleza, para ver y dejarse ver; y Byron,



adaptándose a las costumbres locales, decide alquilar un palco para toda la temporada teatral de La Fenice:

Pasado mañana (mañana es el día de Navidad) empieza el Carnaval. [...] Ese día se inaugura el Fénix (no la Compañía de seguros, sino el teatro del mismo nombre): he cogido un palco para toda la temporada por dos razones; la primera de las cuales es que la música es notablemente buena. (Byron 1999: 62)

En opinión de Lord Byron (1999: 65), el teatro de la Fenice es «el mejor, por cierto, que he visto en mi vida: supera con mucho a nuestros teatros en belleza y decorados, y los de Milán y Brescia se inclinan ante él»; y, además, es más barato que el de Londres, como explica en una carta dirigida a su hermanastra Augusta:

[...] tenemos una música soberbia y una ópera mejor que en Londres y un teatro más bonito llamado la Fenice, donde tengo un palco que me cuesta unas 14 libras esterlinas por toda la temporada, en vez de las *cuatrocientas* de Londres y el palco es mejor, y la ópera también, además de la música, la puesta en escena es insuperable. (Byron 1999: 72)

Otra de las manifestaciones artísticas que mayor presencia tiene en Venecia es la pintura. Todos los viajeros sin excepción comentan la gran cantidad de obras plásticas que pueden admirarse en la ciudad de los canales:

[...] in the Churches, and other Pallaces of this Town, I saw so many, and so rare pieces of painting, of *Titian, Tintoret, Bellino, Gentile, Castel, Franco, Bassano, Paolo Veronese, Pordenone* and others, that with Madam *Romes* leave, I dare boldly say, that no place of *Italy* hath so many rare Pictures in it, as *Venice*, and the *Venetian State*, and sets down where their prime pieces are to be seen. (Lassels 1698: 241)

«On assure qu'il n'y a pas moins de belles peintures à Venise qu'à Rome, & nous avons déjà vû quantité; mais c'est un détail dans lequel je ne prétens pas entrer», comenta Misson (1727: 257); y añade que Venecia es el lugar óptimo para que los jóvenes estudien la pintura:

Venise est peut-estre la Ville de l'Europe, où les jeunes Peintres peuvent le mieux étudier la belle Nature. Il y a deux Académies où ils ont toujours des Nuditez choisies, de l'un & de l'autre sexe, & qui sont souvent ensemble sur le mesme Théâtre ; dans l'estat auquel on les veut mettre. (Misson 1727: 258)



Charles de Brosses (1931: 205-234) dedica una larguísima carta –dirigida a Monsieur de Quintin y titulada «Mémoire des principaux tableaux de Venise avec de courtes remarques»– a enumerar las pinturas que ha podido contemplar en la ciudad durante su visita, y en otra de sus *Lettres familières* asegura:

Pour moi, j'assurerais bien que le nombre des tableaux de Venise excède celui des tableaux de la France entière. Nous ne songeons jamais à déjeuner [...] sans nous être au préalable mis quatre tableaux du Titien et deux plafonds de Paul Véronèse sur la conscience. Pour ceux du Tintoret, il ne faut pas songer à les épuiser ; il fallait que cet homme-là eût *una furia da diavolo*. Je me suis borné à examiner mille ou douze cents des principaux. (Brosses 1931: 173)

Independientemente de la ironía o la hipérbole que podamos hallar en algunas de las descripciones del *Grand Tour*, lo cierto es que la obra de los pintores venecianos había alcanzado una calidad y una productividad admirables, especialmente en el *Settecento* (cfr. VV AA 2009), algo que no sorprende a Goethe, dadas la belleza y la luminosidad que rodean a estos artistas:

Mi antiguo don de ver el mundo con los ojos del pintor cuyos cuadros acaban de impresionarme me condujo a la siguiente reflexión: Es evidente que el ojo se forma según los objetos que percibe desde su infancia, de ahí que los pintores venecianos vean todo de un modo más claro y alegre que gentes de otros lugares. Nosotros, acostumbrados a un suelo tan pronto fangoso como polvoriento, descolorido, que amortigua los reflejos, viviendo tal vez en espacios estrechos, no podemos desarrollar solos una mirada tan alegre.

Mientras navegaba por la laguna bajo ese sol tan radiante y observaba a los gondoleros con sus trajes abigarrados, balanceándose ligeramente sobre sus góndolas al compás de los remos, y veía recortarse sus siluetas en el aire azul sobre la clara superficie verde, estaba contemplando el mejor y más vivo cuadro de la escuela veneciana. La luz del sol realzaba los colores locales de manera deslumbrante, y las sombras eran tan luminosas que casi podrían haber causado el efecto de claros. La misma observación es aplicable a los reflejos verdes del agua del mar. Todo estaba pintado claro sobre claro, de modo que las espumosas olas y el centelleo de sus crestas eran necesarias para acabar de armonizar el conjunto.

Tiziano y Veronés plasmaban magistralmente esta claridad, y cuando no la hallamos en sus obras es porque el cuadro está desgastado o ha sido repintado. (Goethe 2009: 95-96)



En esta época, Venecia se ha convertido en un museo que alberga magníficas muestras de arte que hay que visitar exhaustivamente. Cada uno de los viajeros propone su propio itinerario, que suele tener como origen y núcleo principal la plaza de San Marcos con todos los magníficos edificios que la rodean –la Basílica de San Marcos, el Palacio Ducal, la Biblioteca Marciana, las Procuradurías, la *Torre dell’Orologio*, el *campanile*–, y en el que nunca faltan el *Arsenale*, la Galería de la Academia, los *ospedali*, las prisiones y las iglesias más representativas de la ciudad, como Santi Giovanni e Paolo, San Giorgio Maggiore, Santa Maria Gloriosa dei Frari, etc. También aparecen algunas actividades imprescindibles para el disfrute íntegro de la ciudad, como el paseo en góndola y la asistencia al teatro y a la ópera, que ningún viajero debe pasar por alto. Empieza así a configurarse el itinerario turístico por la ciudad de los canales, que acabará culminando en la Venecia contemporánea, con todos los problemas que la sobreexplotación turística acarrea, cuestión que trataremos detenidamente en los capítulos dedicados a Eduardo Mendoza y Donna Leon.

5. LA VENECIA DE VIVALDI

En la Venecia del siglo XVII, la música era omnipresente. Había numerosos teatros y salas de conciertos, en las iglesias se interpretaba música y las instituciones donde se estudiaba solfeo, canto e interpretación eran numerosas. Los viajeros del *Grand Tour* que arriban a la ciudad de los canales en esta época ya refieren su asistencia a la ópera, a espectáculos musicales, a misas cantadas, y son muchos los que mencionan las instituciones de los *ospedali*, donde las huérfanas aprendían a tocar instrumentos con cuya música acompañaban la celebración de la eucaristía, o donde se organizaban conciertos para recaudar fondos para el mantenimiento de los propios hospicios.

Los teatros de la ciudad –a los que ya hemos aludido en el capítulo anterior– albergaban representaciones de comedia, ópera y danza a las que asistía un público entusiasmado, como observaban Misson y Goethe. Entre 1636 y 1699 se abrieron dieciséis teatros en Venecia. A la vitalidad y el dinamismo de la ciudad se sumaba el célebre carácter emprendedor de los venecianos, que vieron en la ópera un producto comercial rentable en el que invertir su riqueza. De esta manera, fueron muchas las familias patricias que decidieron financiar la construcción de locales y salas de espectáculos, y contar con hábiles empresarios musicales que gestionasen el negocio de las representaciones operísticas. En Venecia, además, se produjo un fenómeno que la distinguió de otras ciudades italianas en las que la ópera tenía cierta presencia, como Mantua, Florencia, Parma o Ferrara: mientras que en estos lugares la ópera era un producto de lujo, reservado a una élite cultural, en la ciudad de los canales se hizo de él un espectáculo para todos los públicos. «Esta pequeña revolución se consumó en 1637, bajo el impulso de los hermanos Francesco y Ettore Tron: por primera vez el Teatro San Cassiano se abrió a todos, tanto al procurador de San Marcos como al más modesto gondolero» (Barbier 2005: 126-127). La diversidad del público que asistía a las representaciones influyó directamente en la evolución del repertorio lírico, dando lugar a un género mixto, más popular, donde se mezclaban y superponían lo cómico y lo trágico, lo vulgar y lo sublime.



En el siglo XVIII, Venecia era una de las capitales europeas de la música, que había dado compositores de la talla de Albinoni (1671-1750), Benedetto Marcello (1686-1739), Galuppi (1706-1785) y el propio Vivaldi, entre otros (Bec 1993: 89). La ciudad de los canales era, además, un lugar de referencia en lo que se refería a la ópera y el ballet⁹⁸. Si en esta época la Serenísima ya no era el centro de la política europea, aún conservaba intacta la fascinación que ejercía como puerto franco del espectáculo y la diversión:

Se i suoi stampatori hanno perduto la magistrale eleganza dell'età rinascimentale, se i suoi salotti non sono più animati da insuperabili cortigiane che sanno alternare rime luminose a sorrisi maliziosamente adescanti, i suoi teatri resistono insuperabili per numero, per eleganza, per varietà di spettacoli, e i forestieri accorrono sempre numerosi, persino più numerosi, perché non c'è festa più libera e gioiosa del suo mitico carnevale. (De Michelis 1987: 21)

Uno de los personajes más emblemáticos vinculados a la música barroca veneciana es el compositor Antonio Lucio Vivaldi (Venecia, 1678-Viena, 1741), cuya figura también estaba estrechamente ligada a uno de aquellos *ospedali* en que las jóvenes aprendían a cantar y a interpretar música, el Ospedale della Pietà, donde Vivaldi ejerció como maestro de música y compositor durante distintos periodos más a menos prolongados entre 1703 y 1739, fecha de su partida hacia Viena, dedicando más de veinte años de su vida al trabajo en el *ospedale* (Barbier 2005: 90-91).

Antonio Vivaldi ha llegado a convertirse en uno de los referentes de la Venecia barroca, y su figura se ha transformado en un arquetipo, capaz de servir de argumento a obras literarias de los más diversos géneros, desde la ciencia ficción, como es el caso de *La copa Antonio Vivaldi* (1995), del mexicano José Huerta Ibarra⁹⁹, a la intriga policiaca, en *El enigma Vivaldi* (2005) de Peter Harris¹⁰⁰. En la literatura infantil y juvenil ha tenido una presencia importante,

⁹⁸ Sobre el origen de las representaciones teatrales en Venecia, *vid.* De Michelis (1987: 11-14).

⁹⁹ En este caso, Vivaldi da nombre a un torneo musical que sigue la misma estructura que los mundiales de fútbol, pero en el que compiten por el trofeo las obras inéditas de célebres compositores. La novela presenta una serie de mundos paralelos ambientados en distintas épocas y lugares –uno de ellos, precisamente, en la Italia del siglo XVIII– a los que se accede a través del sueño.

¹⁰⁰ Vivaldi como personaje aparece al inicio de la novela entregando, justo antes de su muerte en Viena, una información cifrada en forma de partitura a una sociedad secreta. El resto de la novela se desarrolla en la actualidad, cuando un violinista español intenta descifrar el mensaje del compositor veneciano.



como demuestra la gran cantidad de referencias que podemos encontrar en las bibliotecas –*Yo, Vivaldi* (1991) de Christophe Coffrant; *Vivaldi y la caja de pinturas mágicas* (2011) de Pierre Élie Mamou; *Strado & Varius en la trampa del cura pelirrojo* (2005) de Martina Skala; *Vigo es Vivaldi* (2000) de José Ramón Ayllón, por citar sólo algunos ejemplos. También en el ámbito cinematográfico ha tenido cierto éxito, sobre todo en películas que abordan algún aspecto de su biografía, como *Antonio Vivaldi, un prince à Venise* (Guillermou, dir., 2006), *Vivaldi, the Red Priest* (Marabini, dir., 2009), o *Rouge Venise* (Périer, dir., 1989), film sobre Carlo Goldoni donde Vivaldi aparece como personaje secundario.

En este capítulo, nos vamos a centrar en cómo se presenta la Venecia barroca condensada en la figura de Vivaldi –y con gran protagonismo, como veremos, de las huérfanas de la Pietà– en tres novelas de autores muy diferentes y de estilos variados pero que mantienen importantes paralelismos entre sí: *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier, *Stabat Mater* (2008) de Tiziano Scarpa y *Settecento* (2010) de Marcos Calveiro. También tendremos en cuenta la novela *Las joyas del paraíso*, de otra de las autoras analizadas en este estudio, Donna Leon, por tener como elemento central de su trama la música barroca. En los textos analizados, veremos cómo son determinados elementos de la Venecia de esta época los que se destacan sobre el resto, junto con la figura del compositor: el Ospedale della Pietà con sus huérfanas, los conciertos en iglesias y teatros, los viajes en góndola de los personajes a través de los canales de la ciudad, los cafés como lugar de encuentro y reunión, y el ambiente festivo de la Serenísima, especialmente con ocasión del Carnaval, pero también en otras fechas señaladas, como el día de la Ascensión.

Aunque la temática de las novelas que aquí vamos a analizar es similar, el argumento de cada una de ellas es diferente y los personajes –históricos y ficticios– y los espacios urbanos que éstos recorren desempeñan un rol diverso en cada una de las narraciones. Por otra parte, para compensar la abundante bibliografía existente en torno a la obra de Carpentier, frente a la ausencia prácticamente total de trabajos sobre *Settecento* y *Stabat Mater*, recurriremos a



otro tipo de documentos primarios y a investigaciones sobre la historia de la Venecia barroca.

Al situar sus novelas en un periodo histórico relativamente lejano, los autores han podido eludir ciertos problemas y aspectos negativos de la Venecia actual que, sin embargo, están muy presentes en las obras que se aproximan a la ciudad desde la óptica del presente, como son las de Eduardo Mendoza y Donna Leon. Esto les ha permitido idealizar en cierto modo la ciudad y destacar algunos aspectos –los mismos, en muchos casos, que llamaron la atención a los viajeros de los siglos XVII y XVIII, cuyos testimonios nos servirán para establecer algunas comparaciones– que convierten a Venecia en la ciudad del arte y la música, de la diversión y los placeres. En referencia al tratamiento que Carpentier hace de la ciudad en sus obras –sobre todo La Habana, pero también otras urbes europeas–, Yolanda Izquierdo (2004: 157) señala: «[...] la tarea que le asigna Carpentier al novelista entraña una doble dificultad: debe revelar la ciudad –con sus realidades preexistentes y subyacentes– al mismo tiempo que fija su imagen –como la de ciertas ciudades europeas: Venecia, Roma, París, Toledo– en la memoria, de manera que evoque ciertas connotaciones determinadas; es decir, que funde su mito». Así, al poner de relieve determinadas facetas de Venecia y asociarla a ciertas ideas o emociones, estos autores están fijando una determinada imagen de la ciudad, tal vez esquemática, pero que contribuye a la perpetuación del mito.

5.1. La omnipresencia de la música

Además de los ya mencionados espectáculos musicales puestos en escena en iglesias y teatros, algo que fascina a los visitantes de toda índole es la imbricación –poco frecuente en Europa, según indica Barbier (2005: 16)– de la vida musical con la vida social. La música se encontraba por todas partes: en las fiestas religiosas, en el teatro, en los conciertos privados y, sobre todo, en la calle. Los venecianos se expresan a través de la música, desde el comerciante hasta el gondolero, y son muchos los testimonios que dejan constancia de estas melodías (Barbier 2005: 18). En el *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau, Venecia aparece mencionada en cinco entradas, y siempre de manera



elogiosa. Según el filósofo suizo, cada país tiene una región especialmente apta para la música y, en el caso de Italia, se trata de Venecia (Rousseau 1768: § Chanson). Además recuerda cómo, en la Ópera de Venecia, ningún aria bien ejecutada le ha aburrido jamás: «je lui donnois, quelque long qu'il fut, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement» (Rousseau 1768: § Unité de mélodie).

La omnipresencia del elemento acuático, los obligados desplazamientos en barca y la lentitud que esto conlleva, favorecieron el desarrollo de una abundante y rica variedad de *canzoni da battello* o canciones de gondoleros, que suscitaron la admiración de todos los viajeros que pudieron escucharlas¹⁰¹ (Barbier 2005: 18). Rousseau dedica una entrada a estas melodías en su *Diccionario de música*, y define las barcarolas como:

Sorte de chansons en langue Vénitienne que chantent les gondoliers à Venise. Quoique les airs des *barcarolles* soient faits pour le peuple, & souvent composés par les Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie & un accent si agréable, qu'il n'y a pas de musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir & d'en chanter. (Rousseau 1768: § Barcarolles)

Según explica Rousseau, la formación musical de los gondoleros se deriva de la posibilidad que tienen de acceder gratuitamente a todos los teatros de la ciudad¹⁰². Las letras de estas canciones eran, en muchas ocasiones, versos de óperas adaptados al dialecto veneciano o fragmentos de la *Jerusalén liberada* de Tasso (1544-1595), que los gondoleros conocían de memoria¹⁰³:

N'oublions pas de remarquer à la gloire du Tasse, que la plupart des Gondoliers savent par cœur une grande partie de son Poème de *la Jérusalem délivrée*, que plusieurs le savent tout entier, qu'ils passent les nuits d'été sur

¹⁰¹ El florecimiento de la poesía lírica interpretada con música popular se remonta al siglo XV, con las canciones denominadas *justiniane*, origen de una larga tradición que seguía perdurando en el siglo XVIII (Barbier 2005: 18).

¹⁰² Ya hemos visto que Maximilien Misson (1727: 284-285) destacaba la presencia de los gondoleros en las representaciones de ópera y comedia.

¹⁰³ En la novela *Los gondoleros silenciosos*, publicada en 1983, William Goldman busca una explicación fabulosa al silencio de los gondoleros, que hoy en día han dejado de entonar sus famosas barcarolas: «[...] dije al principio que los gondoleros de Venecia son los mejores cantantes del mundo, y eso no es estrictamente cierto ...porque, como sabe todo el mundo, los gondoleros ya no cantan. Claro, si está usted en Venecia y quiere oír música durante su paseo en góndola, le darán música, trayéndose a cualquier acordeonista que encuentren por la calle o a alguien similar. Pero ellos mismos, los gondoleros, guardan silencio» (Goldman 2010: 25-26).



leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre [...].
(Rousseau 1768: § Barcarolles)

Pero no son sólo los gondoleros quienes cantan. El dramaturgo Carlo Goldoni describe a sus compatriotas como alegres y cantarines, y de nuevo hace referencia a la importancia de la música en la vida diaria de los venecianos: «On chante dans les places, dans les rues, & sur les canaux. Les marchands chantent en débitant leurs marchandises, les ouvriers chantent en quittant leurs travaux, les gondoliers chantent en attendant leurs maîtres» (Goldoni 1787: I, 280-281). El compositor y musicólogo británico Charles Burney hace una observación similar sobre la costumbre de los venecianos de cantar en todo momento: «[...] harmony prevails in every part. If two of the common people walk together arm in arm, they are always singing, and seem to converse in song; if there is company on the water, in a gondola, it is the same [...]» (Burney 1773: 157-158). También se refiere a los intérpretes callejeros venecianos, cuyo talento le sorprende:

[...] upon the *Piazzzi* [*sic*] *di S. Marco*, I heard a great number of vagrant musicians, some in bands, accompanying one or two voices; sometimes two or three guitars together. Indeed it is not to be wondered at, that the street-music here is generally neglected, as people are almost stunned with it at every corner; but, however, in justice to the taste and discernment of the Italians, it must be allowed, that when they do admire, it is something excellent [...]. (Burney 1773: 150)

Leandro Fernández de Moratín queda maravillado al escuchar, en la plaza de San Marcos, a dos ciegos que cantan alternativamente los versos de Tasso, cuya obra conocen de memoria:

¡Oh, Tasso inmortal, que a pesar de la envidia literaria que llenó tu vida de amarguras, tu nombre, al cabo de dos siglos, vive famoso, y superior a Escilla, a Camoens, a Milton y Voltaire! Tus obras, aplaudidas de toda Europa, son estudio digno de los sabios, y se cantan en las plazas públicas, donde el rudo vulgo las escucha con admiración y deleite. (Moratín 1988: 154)

El carácter musical de la ciudad en la época de Vivaldi queda perfectamente plasmado en las novelas objeto de nuestro análisis. Así, por



ejemplo, Calveiro¹⁰⁴ emplea una metáfora muy representativa a la hora de describir Venecia: «Venecia é un concerto». La música resuena en cada rincón de la ciudad y en las voces de hombres y mujeres, vendedores y novicias, patricios y criadas:

Venecia é un concerto. O resón das chaconas, folías e pавanas inza por todos os cornechos da República, reflíctese nas enfeitadas fachadas de mármore, bate nos arcos das pontes e cabalga coma unha xeitosa amazona na encrespada anda das ondas, que co devalo da noiteña se retiran ao trote da lagoa ata esvaecer no fusco mar do Adriático pola bocas do Lido e do Malamocco.

A musa Euterpe percorre coa súa frauta máxica rúas e pontes encandeando co feitizo da súa música a homes e mulleres. Cántase polos campos, canais e mercados, nos que as correúdas regateiras venden o seu xénero trilando coma reiseñores e as fámulas releen o seu prezo con enxeñosas regueifas. O tanxer das cordas resoa nos locutorios dos mosteiros, onde as novicias son galanteadas polas máscaras ante a indulxente ollada das abadesas máis preocupadas dos *Pedrolinos* que lles fan as beiras que da virtude das súas pupilas. Estréanse concertos e sonatas dos máis grandes compositores nos suntuosos salóns dos diletantes patricios, que incluso ousan coller o violín e unírense aos músicos para desgusto dos autores polas súas escasas habelencias. Os cornos e as trompas zoan con estrondo nas recepcións das embaixadas para recibiren os ilustres convidados, que alternan alborozados mentres no exterior unha turba pelexa por unhas migallas de pan e uns cuartillos de viño. E na basílica de San Marcos, sobre o *bigonzo*, o palco octogonal sito á dereita do coro, unha ducia de cantores temperan ben as súas gorxas de costas aos fieis denantes de comezar o seu recital de salmos, motetes e vésperas. (Calveiro 2010a: 122-123)

El aspecto musical y alegre de Venecia queda reforzado en la novela de Calveiro en contraste con el silencio que reina en Santiago de Compostela¹⁰⁵, ciudad a la que nos conducen las aventuras de los personajes, y donde sólo se escucha el repiqueteo de la lluvia sobre los tejados (Calveiro 2010a: 73).

¹⁰⁴ Marcos Calveiro (Vilagarcía de Arousa, 1968) es especialmente conocido por sus libros de literatura infantil y juvenil, que han recibido premios como el Ala Delta, el Barco de Vapor o el Lazarillo. Calveiro ha desarrollado su carrera literaria principalmente en lengua gallega. Entre sus obras de literatura infantil y juvenil destacan: *Rinocerontes e quimeras* (2006), *O carteiro de Bagdad* (2007), *O canto dos peixes* (2008), *O pintor do sombreiro de malvas* (2010), *Centauros do Norte* (2011). Es autor de dos novelas dirigidas al público adulto: *Festina lenta* (2008) y *Settecento* (2010). También ha publicado el libro de poesía *Cartas do terceiro día* (2006), el ensayo *Lois Pereiro. Náufrego do paraíso* (2011), y ha participado en obras colectivas.

¹⁰⁵ Para una comparación más detenida entre la representación de ambas ciudades en la novela de Calveiro, *vid.* Peñalta Catalán (2013: 213-216).



En *Concierto barroco* son los sonidos del Carnaval los que rompen el silencio brumoso con que se inicia el capítulo cuarto de la novela, y que coincide con la llegada de los viajeros a Venecia¹⁰⁶:

[...] entre evanescencias, sordinas, luces ocre y tristezas de moho a la sombra de los puentes abiertos sobre la quietud de los canales [...], había estallado el carnaval, el gran carnaval de Epifanía [...], con tal estrépito de címbalos y matracas, de tambores, panderos y cornetas, que todas las palomas de la ciudad, en un solo vuelo que por segundos ennegreció el firmamento, huyeron hacia orillas lejanas. (Carpentier 2002: 36-37)

Las sordinas, la tristeza y la quietud contrastan con la algarabía de la fiesta que se desata a continuación; sin embargo, en este caso, no se trata de música, sino de ruido y bullicio que aturden a los personajes, que deciden buscar un lugar tranquilo en el que hacer, ellos sí, música (Carpentier 2002: 42). En los siguientes capítulos, la obra de Carpentier nos conduce a diferentes escenarios de Venecia que los personajes pueblan de música: el Ospedale della Pietà, el teatro Sant'Angelo, La Fenice. Pero, además de estos espacios especialmente concebidos para el estudio y la interpretación, encontramos referencias musicales por doquier en la ciudad de San Marcos, desde el Gran Canal hasta el cementerio de San Michele.

No es de extrañar que Alejo Carpentier¹⁰⁷ haya decidido reunir a sus personajes, tres de ellos célebres compositores, en la Serenísima República. Desde inicios del siglo XVI, cuando la expansión de su imperio por el Mediterráneo tocaba a su fin, Venecia iniciaba otra forma de supremacía: era la ciudad del madrigal, forma musical creada en Venecia; era el centro de la música sacra y la capital de la ópera, y fueron pocos los compositores europeos de renombre que no la visitaron. Scarlatti, Gluck, Mozart, Wagner, Haendel, Mendelssohn, Monteverdi, Stravinsky estuvieron en Venecia. Wagner y Monteverdi murieron allí (Ackroyd 2010: 451). Así pues, en *Concierto barroco* –a pesar de su brevedad, la obra más compleja del escritor cubano (López

¹⁰⁶ Sobre el argumento y la distribución temática de los capítulos de *Concierto barroco*, *vid.* Acosta (1981: 90 y ss.).

¹⁰⁷ El escritor cubano de ascendencia francesa Alejo Carpentier (Lausana, 1904-París, 1980) es uno de los escritores en lengua castellana del siglo XX más célebres. Es conocido por su teoría de lo real maravilloso, que se pone de manifiesto en sus obras literarias. Para una breve reseña biográfica del autor, *vid.* Parkinson Zamora (2011: 137-139).



Calahorro 2002: 75; Parisot 2006: 2, 13-14)–, Carpentier hace coincidir en Venecia a Antonio Vivaldi (1678-1741), Georg Friedrich Haendel (1685-1759) y Domenico Scarlatti (1685-1757), encuentro que, según afirma Klaus Müller-Berg (1978: 533), tuvo lugar el día 26 de diciembre de 1709.

Frente a la libertad con que se mueven los protagonistas de *Concierto barroco* por Venecia, lo que nos lleva continuamente de un escenario a otro, *Stabat Mater*, de Tiziano Scarpa¹⁰⁸, es la narración en primera persona de la infancia y adolescencia de una de las internas del Ospedale della Pietà, Cecilia, alumna de violín de Antonio Vivaldi. Las jóvenes huérfanas viven recluidas en el hospicio y toda su vida se desarrolla en torno a la música y el aprendizaje musical. Las normas del *ospedale* son muy rígidas, y sólo se les permite salir del edificio en contadas ocasiones, acompañadas de una persona responsable y enmascaradas. Al aislamiento con respecto al exterior que supone la máscara, Cecilia añade los ojos cerrados, de manera que su único contacto con la ciudad se produce a través del oído¹⁰⁹:

Ci hanno portate a prendere un po' d'aria. Ci hanno fatte salire in una dozzina di barche, le strumentiste e le cantanti, sedute in una piccola flotta. I barcaioli rimanevano silenziosi a spingere i remi, in piedi a poppa, dietro le nostre spalle [...]. Ci siamo mascherate perché i cittadini non ci debbono vedere in volto. Io ho completato la chiusura della mia faccia tenendo abbassate anche le palpebre. La città ho preferito ascoltarla. Mi arrivavano rumori mai uditi, cercavo di immaginare che cosa potesse essere che li produceva. Tengo gli occhi chiusi, ascolto. Uno strumento da lavoro che non ho mai visto, da una parte. Provo a figurarne la forma, a che cosa serve, come si impugna. Dall'altra, un animale che non ho mai incontrato. Presto orecchio a un suono e lo foderò con la mia immaginazione, gli metto intorno una massa, un corpo, un volto, uno scopo. [...]
Le rive scorrevano ai due lati della barca, tenevo gli occhi chiusi, sentivo brandelli di conversazioni, e commenti triviali al nostro passaggio. Poi l'orizzonte si è allargato, dovevamo essere in mezzo all'acqua deserta, fra le isole, sentivo una campana in lontananza, dava l'idea che la stessero riparando prendendola a martellate [...].

¹⁰⁸ Tiziano Scarpa (Venecia, 1963), además de ser autor de numerosas novelas, poemarios y colecciones de relatos, ha elaborado la guía *Venezia è un pesce* (2000), en la que muestra sus profundos conocimientos sobre la ciudad, lo que le convierte en un autor especialmente valioso para nuestro estudio. Sobre la biografía y la obra de Scarpa, *vid.* Žižlavská (2013: 59-70).

¹⁰⁹ Es curioso que en otra novela cuya temática aborda también el estudio de la música barroca, *Las joyas del paraíso* de Donna Leon, la protagonista, de manera similar a lo que le ocurría a la Cecilia de *Stabat Mater*, reconozca y se familiarice con Venecia a través de sus sonidos: «[...] volvía a estar en casa, con el espíritu apaciguado por los sonidos y olores de la ciudad y aquella familiaridad tan envolvente» (Leon 2012b: 26).



Cercavo di distinguere ogni singola rondine sopra la mia testa della strida che emetteva attraversando il cielo da un angolo all'altro, poi le ascoltavo tutte insieme, mi sforzavo di seguire contemporaneamente tutte le loro traiettorie nello spazio. (Scarpa 2010: 52-53)

Además de en las calles, las plazas y los canales, la música suena en los teatros, las iglesias y los *ospedali*. Las tres novelas se desarrollan en esos espacios concebidos para la interpretación musical y los conciertos, especialmente en aquellos en los que Vivaldi desarrolló su carrera. Debido a que el personaje principal de *Stabat Mater* es una de las huérfanas de la Pietà, cuyos movimientos están estrictamente limitados, los escenarios que aparecen en esta novela son menos variados que los que podemos encontrar en *Settecento* o *Concierto barroco*; sin embargo, ofrecen un contrapunto interesante al describir esta institución desde dentro, mientras que en la novela de Carpentier, por ejemplo, accedemos al interior del *ospedale* de la mano de los visitantes y, por lo tanto, con una perspectiva totalmente distinta.

A continuación vamos a hacer un repaso por los escenarios más relevantes de la Venecia barroca tal y como aparecen representados en las ficciones que nos ocupan; la mayor parte de ellos relacionados con la música y con la figura del compositor veneciano Antonio Vivaldi –como el Ospedale della Pietà o los numerosos teatros donde se representaban óperas y obras de teatro–, pero también otros espacios que muestran cómo era la ciudad del siglo XVIII que recorren los personajes de estas novelas, con toda su belleza y todas sus contradicciones.

5.2. El Ospedale della Pietà

Uno de los escenarios que tienen en común las tres novelas es el Ospedale della Pietà; pero mientras que en *Concierto barroco* (1974) sólo aparece en un capítulo, en *Settecento* (2010) y, sobre todo, en *Stabat Mater* (2008) es el espacio que articula la trama y que pone en relación a los distintos personajes.

Santa Maria della Pietà era uno de los cuatro *ospedali* existentes en Venecia destinados a la acogida y educación de los más necesitados. El más antiguo, que se remonta al siglo XIII, era San Lazzaro dei Mendicanti, reservado



a leprosos, inválidos, ancianos y pordioseros. La Pietà fue fundada en 1346, en beneficio de huérfanos y niños abandonados. El Ospedale degl’Incurabili databa de los años 1520-1522 y su misión era el cuidado de los sifilíticos. Por último, en 1527-1528 abrió sus puertas Santi Giovanni e Paolo dei Derelitti, popularmente conocido como el *Ospedaletto*, y dedicado a atender a la población en época de grandes penurias (Barbier 2005: 70-71). Mientras que los edificios que albergaron los otros tres *ospedali* aún se conservan, el orfanato y la iglesia en los que trabajó Vivaldi han desaparecido. En la actualidad, lo único que subsiste es una iglesia del mismo nombre, Santa Maria della Pietà, situada en el mismo emplazamiento de la original –en la Riva degli Schiavoni, junto a la plaza de San Marcos–, pero reconstruida en 1745 y, por lo tanto, posterior a la muerte del compositor. A pesar de la desaparición del templo original, la nueva iglesia aún conserva cierto aspecto de sala de conciertos, como señala Alejo Carpentier en el epílogo a su *Concierto barroco*: «Es interesante observar [...] que la actual iglesia della Pietà, fiel a su destino musical, conserva un singular aspecto de sala de conciertos, con sus ricos balcones interiores, semejantes a los de un teatro, y su gran palco de honor, al centro, reservado a oyentes distinguidos o melómanos de alta condición» (Carpentier 2002: 100).

De las cuatro instituciones de caridad, la Pietà era la de mayor capacidad de acogida: en 1663 albergaba a unos 400 o 500 pupilos, y llegó a tener más de 1000 internos en 1738. Al igual que otras instituciones de este tipo, además de dedicarse al cuidado y educación de los huérfanos, la Pietà atendía a enfermos y ayudaba a mendigos. Sin embargo, el renombre de estas instituciones no provenía de sus «talentos curativos», sino de «la educación musical sin precedentes que impartían a sus jóvenes pensionistas» (Barbier 2005: 75). Los *ospedali* ofrecían asilo a niños de ambos sexos, pero la educación musical estaba reservada a las niñas¹¹⁰. Los muchachos permanecían en el hospicio un tiempo limitado porque, en cuanto su edad lo permitía, ingresaban como aprendices en los distintos gremios de la ciudad y dejaban de estar al cargo de la institución. El

¹¹⁰ A diferencia de lo que ocurría en Nápoles, donde los varones eran los principales beneficiarios de los cuatro conservatorios, en Venecia las muchachas eran en cambio las únicas en disfrutar de la educación musical (Barbier 2005: 73).



caso de las chicas era muy diferente, pues sólo podían abandonar el *ospedale* para casarse o para profesar en algún monasterio.

Puesto que la estancia en las instituciones se solía prolongar durante bastantes años –una decena como promedio (Barbier 2005: 73)–, se trataba de encontrarles actividades duraderas que las mantuviesen ocupadas a lo largo de ese periodo. Dependiendo de las aptitudes para las materias artísticas e intelectuales que mostrasen las niñas, se las dividía en *figlie del comun* y *figlie del coro*. Las primeras recibían una educación general y dedicaban su tiempo a las tareas del hogar, al cuidado de enfermos, pero también a labores artesanales de cuidada factura, como el encaje o el bordado. Las segundas, que se mostraban más dotadas para las «materias del espíritu», recibían una educación específicamente musical (Barbier 2005: 72-74)¹¹¹. Esta segregación se producía a una edad muy temprana:

Como tantas outras, Caterina fora abandonada de meniña no torno do valo do hospicio e nel fora criada. Aos seis anos, e dadas as súas extraordinarias aptitudes musicais, pasou a formar parte das chamadas fillas do coro, a elite de rapazas que, baixo a batuta do mestre Vivaldi, chantre, mestre de violín e compositor, conformaban a orquestra da Piedade, da que axiña ela se convertería no seu concertino. (Calveiro 2010a: 22)

Lo que en principio no era más que un medio para distraer y cultivar a las muchachas, acabó convirtiéndose en la razón de ser de estas instituciones y en una importante fuente de ingresos.

Los cuatro *ospedali* eran gestionados por congregaciones privadas y laicas, y el clero sólo asumía las labores pedagógicas. La financiación de los hospicios corría a cargo de los nobles, patricios y comerciantes ricos que, organizados en comisiones (finanzas, vestuario, enfermería, etc.), los administraban como si se tratase de empresas o sociedades. Estos protectores, nombrados por el Senado y pertenecientes a las más influyentes familias venecianas, comprendieron enseguida que el talento musical de las muchachas –que vivió su momento de

¹¹¹ Cecilia, la narradora de *Stabat Mater*, explica cómo se produce esta división de las huérfanas en función de sus aptitudes: «Fin da piccole ci fanno cantare, ci mettono in mano gli strumenti per capire se abbiamo talento. Chi non ha voce o non è fatta per suonare viene destinata al cucito, alla cucina, ad altri mestieri. Le piú promettenti cantano e suonano, e in piú copiano musica, vengono istruite a produrre i suoni e a riprodurli sulla carta, imparano l'armonia dell'aria e dell'inchiestro» (Scarpa 2010: 62).



apogeo hacia finales del siglo XVII y, sobre todo, durante la primera mitad del XVIII— podía generar pingües beneficios, «tanto por las nuevas donaciones que motivaba como por las considerables limosnas que dejaban los ricos visitantes de toda Europa tras acudir a escucharlas» (Barbier 2005: 75-76).

Son muchos los viajeros que asisten a los conciertos y las misas celebradas en las iglesias de los *ospedali* para disfrutar de las interpretaciones de las *figlie del coro*, un atractivo más que ofrece la ciudad a sus visitantes. Jean-Jacques Rousseau, ya mencionado previamente, alude a estos coros formados únicamente por voces femeninas: «D’ailleurs, n’admire-t-on pas en plusieurs lieux, & singulièrement à Venise, de très-belles musiques à grand chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles?» (Rousseau 1768: § Voix), y considera la música de los orfanatos venecianos superior incluso a la ópera: «Une musique à mon gré bien supérieure à celle des opéra, et qui n’a pas sa semblable en Italie ni dans le reste du monde, est celle des *scuole*» (Rousseau 1845: 325).

La disciplina en el Ospedale della Pietà

Aunque la disciplina del *ospedale* era bastante rigurosa y la vida cotidiana, austera, las jóvenes músicas gozaban de ciertos privilegios con respecto a sus compañeras *figlie del comun*: disfrutaban de una mejor alimentación, vestían ropas más cálidas —para proteger su garganta y evitar el entumecimiento de los dedos en invierno—, se las dispensaba de las tareas domésticas y poseían un régimen de salidas más flexible, que incluía unas breves vacaciones en el campo, algunas excursiones a las islas de la laguna e, incluso, con la invitación pertinente, visitas a salones aristocráticos para hacer música; mientras que las encajeras y lavanderas sólo podían salir una vez al año.

En la cita precedente, Scarpa describía la experiencia de Cecilia en una de esas salidas a la laguna y las islas. Del mismo modo, un poco más adelante, la joven, junto con otras compañeras músicas, acude a tocar a un *palazzo* cuyo propietario, en su lecho de muerte, ha manifestado que su última voluntad es escuchar interpretar una vez más a las huérfanas de la Pietà:



[...] oggi suor Teresa è entrata nella sala delle prove pregando alcune di noi di seguirla. Ci siamo ritrovate in cinque, Maddalena, Gabriella, Elisabetta, Anita e io. Ci hanno fatto prendere i nostri strumenti. Ci hanno fatto indossare le vesti rosse, quelle che mettiamo per i concerti pubblici. Ci siamo avvolte nei mantelli, sotto il cappuccio i nostri volti erano coperti da una maschera. Ci è stata aperta la porta sul retro dell'Ospitale, che si affaccia sull'acqua, siamo salite su una barca che ci attendeva. [...] Siamo entrate in un palazzo, ci hanno fatto salire le scale. Abbiamo attraversato un salone, ci siamo ritrovate in una camera, la luce era poca, l'aria era stantia. (Scarpa 2010: 68)

En este ambiente decadente y rancio, lo que más sorprende a las muchachas es la petición de que se presenten ante el moribundo con el rostro descubierto:

–Toglietevi le maschere, –ci ha detto [suor Teresa].
Ho guardato le quattro paia d'occhi nelle fenditure delle maschere intorno a me, le mie compagne non sapevano che fare. Poi, quando suor Teresa ha assentito di nuovo per assicurarci che non avevamo capito male e Maddalena si è messa le mani alla nuca, anche noi altre quattro abbiamo sciolto i nodi delle fettucce dietro le nostre teste. Era la prima volta che mi mostravo nuda davanti a un uomo, se si eccettuava don Giulio e quei pochi anziani sacerdoti che avevano visto il mio volto. (Scarpa 2010: 69-70)

Durante los conciertos, las muchachas se mantenían lejos de las miradas de los espectadores, ocultas tras una celosía¹¹², lo que explica la sorpresa de Cecilia ante la petición del anciano; ya que, hasta entonces, sólo había mostrado su rostro a los profesores de música y a los sacerdotes que celebraban la misa en la iglesia del *ospedale*. Esta prerrogativa concedida al anciano es rápidamente explicada por la monja que acompaña a las huérfanas: «Quest'uomo [...] è un devoto benefattore» (Scarpa 2010: 70). A continuación, la novela de Scarpa aporta datos sobre la financiación de los *ospedali*, al mencionar una ley de la República que permitía, a quien hiciera testamento, incluir como beneficiarias de parte de la herencia a estas instituciones. Cecilia toma conciencia entonces de que toca por dinero: «Siamo andate a suonare per soldi, insomma. [...] In chiesa suoniamo per meritarcì le elemosine e finaziare l'Ospitale [...]» (Scarpa 2010: 72). De las tres novelas que reflejan la vida del *ospedale*, *Stabat mater* es la única que hace referencia a los detalles del funcionamiento cotidiano de la

¹¹² Sobre esta cuestión volveremos más adelante, al tratar el tema de los conciertos públicos ofrecidos por las huérfanas en la iglesia.



institución¹¹³. Además de la financiación, la novela contiene información sobre las normas y las tareas que tenían que cumplir las huérfanas en el día a día, como el uniforme que debían vestir (Scarpa 2010: 30), las reglas de comportamiento que debían observar (Scarpa 2010: 111-114), las clases de música (Scarpa 2010: 111), etc.

A pesar del encierro de las huérfanas y de las estrictas normas de convivencia, vemos cómo tanto la Cecilia de *Stabat mater* como la Caterina de *Settecento* abandonan sus camas durante la noche para deambular por el orfanato y tocar el violín en la iglesia de Santa María de la Piedad, cuando nadie puede escucharlas:

[...] una volta ho portato con me il mio violino per suonare al buio nella chiesa deserta. [...] Ho attraversato l'Ospitale, ho aperto la porticina, mi sono seduta sul poggiolo che sporge dalla parete, sospeso nell'aria. Tutto era buio. (Scarpa 2010: 84)

Ás veces, a Caterina gústalle zafarse da abafante vixilancia das monxas e escapulir do hospicio de madrugada, denantes de que rompa o día e teña que acudir ao refectorio a almorzar. O destino da súa provisoria fuga é a capela de Santa María, a carón do orfanato. [...] Entre o estarabouzo das campás, Caterina entra con discreción na capela a través da porta da sancristía. Leva na man o seu violín e o seu arco [...]. (Calveiro 2010a: 21)

También las huérfanas saltan de la cama a la llegada de Antonio Vivaldi en su visita nocturna al *ospedale*, en *Concierto barroco*:

[...] Y preguntábanse Montezuma y Filomeno a qué habían venido a semejante lugar, en vez de haberse buscado la juerga adonde hubiese hembras y copas, cuando dos, cinco, diez, veinte figuras claras empezaron a salir de las sombras de la derecha y de las penumbras de la izquierda, rodeando el hábito del fraile Antonio con las graciosas blancuras de sus camisas de olán, batas de cuarto, dormilonas y gorros de encaje. Y llegaban otras, y otras más, aún soñolientas y emperezadas al entrar, pero pronto piadosas y alborozadas, girando en torno a los visitantes nocturnos [...]. Y llegaban otras, y otras más, trayendo perfumes en las cabelleras, flores en los escotes, zapatillas bordadas, hasta que la nave se llenó de caras jóvenes [...], reidoras, iluminadas por la sorpresa [...]. (Carpentier 2002: 45)

¹¹³ La novela de Scarpa está tan bien documentada e ilustra tan fielmente este periodo histórico, que ha servido incluso como fuente para el estudio de los orfanatos italianos en el siglo XVIII (cfr. Bellocchio Brambilla 2010: 15, 23).



La alegría y el alboroto de esta escena contrastan fuertemente con la sobriedad de las anteriores, donde Cecilia, finalmente, decide no tocar el violín por no alertar a las monjas de su deambular nocturno (Scarpa 2010: 85), y Caterina aprovecha el estruendo de las campanadas de las iglesias venecianas para disimular su particular concierto (Calveiro 2010a: 21). En *Concierto barroco*, sin embargo, los personajes organizan un *concerto grosso* que deriva en *jam session avant-la-lettre* (Carpentier 2002: 59) con la participación de setenta huérfanas y la aquiescencia de las monjas, que no sólo califican la visita del *Prete Rosso* de «¡Divina sorpresa!», sino que proporcionan a los músicos bebidas espirituosas para animar la improvisada fiesta (Carpentier 2002: 44-51).

Es cierto que en la novela de Carpentier está muy presente el elemento fantástico y que, frente a *Stabat Mater* y *Settecento*, cuyos personajes, por lo general, se muestran más prudentes y circunspectos, *Concierto barroco* pretende reflejar el ambiente bullicioso, festivo y alegre que se vivía en la Venecia del siglo XVIII, especialmente en la época del Carnaval¹¹⁴. Sin embargo, la libertad de costumbres que refleja este pasaje, donde varios hombres –y no ya sólo Vivaldi en calidad de sacerdote y profesor de música de las huérfanas– acceden durante la noche al *ospedale* y entablan relación con las muchachas, no es del todo descabellada. Los cinco visitantes –Vivaldi, Haendel, Scarlatti, el indiano y el negro Filomeno– cantan y bailan con las jóvenes, e incluso se produce algún escarceo amoroso: «Doménico se echó una última copa al gaznate, y, agarrando por la cintura a Margherita del Arpa Doble, se perdió con ella en el laberinto de celdas del Ospedale della Pietà» (Carpentier 2002: 51).

El estricto régimen de visitas y de salidas que regía la vida en el *ospedale* y que, en teoría, impedía a las muchachas establecer contacto con el mundo exterior, no era tal. Como ya se ha señalado, era frecuente que las monjas tuviesen amantes que las cortejasen y que aprovecharan el anonimato que confería la máscara para escapar del convento durante el Carnaval. La

¹¹⁴ Este contraste entre las narraciones se relaciona con el estilo abigarrado de la prosa de Carpentier, consecuencia de lo que él mismo denominó «barroco americano» y que también influye en la selección de los temas y los ambientes que se desarrollan en su obra (Parkinson Zamora 2011: 144-145; Fernández Cozman 2004).



costumbre de obligar a las jóvenes a elegir entre el matrimonio o la religión¹¹⁵ explica la fragilidad de los votos y el hecho de que las religiosas jóvenes coqueteasen con los visitantes (Ravoux-Rallo 2001: 45-47). De hecho, Charles de Brosses, Presidente del Parlamento de Borgoña, confiesa que, si permaneciese durante más tiempo en Venecia, elegiría a sus amantes entre las monjas jóvenes, que no dudan en mostrar sus encantos en público en una actitud que, en otro contexto, parecería poco apropiada:

En vérité, ce serait du côté des religieuses que je me tournerais le plus volontiers si j'avais un long séjour à faire ici. Toutes celles que j'ai vues à la messe, au travers de la grille, causer tant qu'elle durait et rire ensemble, m'ont paru jolies et mises de manière à faire bien valoir leur beauté. Elles ont une petite coiffure charmante, un habit simple mais, bien entendu, presque tout blanc qui leur découvre les épaules et la gorge ni plus ni moins que les habits à la romaine de nos comédiennes. (Brosses 1931: 176)

Los conventos y los *ospedali* no eran tan inaccesibles para los hombres como podría parecer. Los hijos de familias nobles podían solicitar audiencia para elegir esposa entre las huérfanas (Ackroyd 2010: 453), como explica Cecilia en *Stabat Mater*:

I vecchi nobili, padri e madri di famiglia, le passeranno in rassegna, con la scusa di prenderle in considerazione per i loro figli, le guarderanno in faccia giusto per soddisfare la loro curiosità, le valuteranno come si fa con le cavalle al mercato [...]. (Scarpa 2010: 123)

Pero los hombres no sólo tenían acceso a las residentes del *ospedale* en estas visitas «oficiales». Ya hemos visto cómo los protagonistas de *Concierto barroco* se introducen en la Pietà durante la noche. Tiziano Scarpa también nos presenta el parto a escondidas de una de las internas, a pesar de que, en su novela, el ambiente de clausura es mucho más acentuado:

Dal corpo della ragazza accucciata nella latrina era uscito anche un serpente che era rimasto attaccato all'escremento. La coda del serpente era ancora intrappolata nelle viscere della ragazza, mentre la testa azzannava sulla

¹¹⁵ Entre las familias patricias, era costumbre casar a un solo hijo para evitar la división de la herencia. En consecuencia, muchas jóvenes eran forzadas a ingresar en el convento. Sin embargo, en el siglo XVIII, «el claustro poco tenía que ver con la austeridad y las condiciones de vida más que espartanas de los siglos anteriores: entre el locutorio y la antecámara de un palacio, la diferencia era liviana» (Barbier 2005: 102).



pancia il corpicino appena nato. La ragazza ha sollevato il piccolo corpo e gli ha strapatto il serpente dalla pancia con un morso. (Scarpa 2010: 26)

Cecilia, que asiste furtivamente al alumbramiento, se pregunta cómo habrá ocultado su compañera el embarazo e, incluso, si se trataba de una monja o de una huérfana:

Come avrà fatto a nascondere la gravidanza, la ragazza? Deve essersi fasciata molto stretta negli ultimi mesi prima di partorire. Chissà che dolore. E la paura di essere scoperta. Ma era davvero una ragazza? E se fosse stata una delle suore? Non lo so. (Scarpa 2010: 27)

En *Settecento*, Aldo y el joven Casanova¹¹⁶ consiguen entablar conocimiento con Caterina a pesar de la prohibición expresa de Vivaldi, que no permite a los muchachos acceder al *ospedale*:

[...] O ofrecemento de Giacometto non foi gratuíto: en canto escoitou o nome do músico, pensou na oportunidade de entrar no galiñeiro da Piedade, onde aquel encristado galo roxo tiña a bo recado e só para os seus ollos avarentos de crego ás poliñas máis fermosas da República toda. (Calveiro 2010a: 58)

Atraídos por el violín de Caterina, Aldo y Giacomo entran en la iglesia de Santa María de la Piedad, aneja al *ospedale* del mismo nombre y situada en la Riva degli Schiavoni (el «peirao dos dálmatas» al que se refiere Calveiro):

Os rapaces botan a andar en dirección ao peirao dos dálmatas. [...] chégalles o lamento inconfundible e sentido dun violín. Guiados polo resón da súa marabillosa melodía, chegan ata a fachada da igrexa, diríxense cara á súa traseira e dan cunha porta aberta. [...] deixan atrás a sancristía desembocando nun lateral do altar maior. Baixo a bóveda central, descubren unha fermosa rapaza de longa cabeleira dourada vestida cun saio branco de novicia que toca o violín [...]. (Calveiro 2010a: 63)

Caterina, una vez recuperada de la sorpresa, les pide que se queden, pues en su encierro sólo puede hablar con sus compañeras del orfanato y con los maestros de música: «–Non por favor, non marches –dille ela correndo tras del–. Nunca teño ocasión de falar con ninguén, agás cos mestres, as compañeiras e as monxas» (Calveiro 2010a: 65). Más adelante, vemos cómo la

¹¹⁶ Para una descripción detallada de los personajes, así como del argumento de la novela, *vid.* Calveiro (2010b), Pena Presas (2010) y Peñalta Catalán (2013: 208-213).



violinista coquetea e incluso besa a los chicos para lograr su objetivo: que la ayuden a escapar del *ospedale* (Calveiro 2010a: 115-118).

Tanto la Caterina de *Settecento* como la Cecilia de *Stabat Mater* quieren huir del *ospedale* y del destino que les espera según las normas de la institución por un motivo semejante, y las dos recurren al mismo sistema para escapar. Para las muchachas de la Pietà, sólo existían dos maneras de abandonar el orfanato según lo previsto en el reglamento: o bien se casaban, o bien tomaban las órdenes religiosas en algún otro convento. Si, por una parte, el matrimonio representaba una forma de liberación del enclaustramiento en el que las jóvenes habían vivido durante años, también suponía una tremenda frustración, pues pesaba sobre las antiguas *figlie del coro* la prohibición absoluta de ejercer su arte una vez fuera de la institución, y mucho menos en público. Cualquier infracción de esta estricta regla podía acarrear la pérdida de la dote concedida por los administradores del *ospedale* a la recién casada (Barbier 2005: 84):

Caterina coñecía o que lle deparaba o futuro: o silencio. Sabía que o día que marchase do hospicio debería renunciar como todas as que a precederon, e que non podería volver tocar o seu amado violín. Que o seu camiño unha vez fóra a levase a un matrimonio arranxado cun home ao que non coñecía ou a profesar nun convento de clausura, a ela dáballe igual. O que non está disposta é a abandonar aquilo que lle dá a vida, aquilo que lle dá azos para seguir adiante día tras día: a música. (Calveiro 2010a: 22)

Así, Caterina recurre a la seducción para convencer a Aldo y a Giacometto de que la ayuden a escapar de la Piedad y de Venecia. Aldo no entiende que nadie quiera abandonar una ciudad como aquella: «Venecia, para el un paraíso na terra, é unha gaiola de ouro para Caterina» (Calveiro 2010a: 119); pero la muchacha le explica sus razones:

Caterina confésalle os seus plans de fuxida. Fálalle sen ambaxes da súa paixón pola música e sobre a condena ao silencio que lle agarda se permanece por máis tempo na Piedade. O seu tempo está a piques de rematar e a ameaza dun matrimonio arranxado ou a condena de profesar nunha orde están cada día máis próximas. (Calveiro 2010a: 117-118)

Son exactamente los mismos motivos que mueven a Cecilia en *Stabat Mater*. A la huérfana le sorprende la alegría con que sus compañeras acogen la



posibilidad del matrimonio y la ligereza con que se disponen a abandonar la música:

–Sei contenta? –ho domandato a Caterina.
–Non vedevo l’ora di uscire da qui.
–Ma non potrai fare concerti in nessun posto. Non potremo piú cantare né suonare, se usciamo di qui. Alle figlie dell’Ospitale, la legge impedisce di intraprendere la carriera di cantante.
–A me basta che non mi impedisca di andarmene.
–Non sei triste di abbandonare la musica?
–Voglio sentire il suono delle cose, senza suonarle. Voglio uscire di qui e fare rumore, soltanto rumore.
E io? Che cosa farei se un giorno arrivasse qualcuno e mi dicesse «Voglio te»?
Se al posto vostro, Signora Madre, si presentasse qui un uomo e mi prendesse con sé? (Scarpa 2010: 123-124)

Aunque Antonio Vivaldi le ofrece a Cecilia la celebridad como violinista solista si rechaza cualquier propuesta de matrimonio y permanece en la orquesta de la Pietà –«tu suonerai la mia musica ancora per tanti anni, da dietro la grata, ma se ci sarà chi ti chiederà in sposa, tu rifiuterai» (Scarpa 2010: 129)–, ella opta por una «tercera vía»: huir del *ospedale* y buscar su propio destino (Vasile 2012).

Las protagonistas de las dos novelas optan por huir del orfanato para evitar cualquiera de los destinos reservados para ellas: la reclusión de por vida o el silencio. Ambas quieren seguir tocando el violín sin someterse a la rígida disciplina del *ospedale* y, después de un intento frustrado en el caso de Caterina en *Settecento* (Calveiro 2010a: 139-148), las dos encuentran la fórmula apropiada para abandonar la ciudad sin ser identificadas: hacerlo disfrazadas de hombre.

En *Stabat Mater*, la fuga de Cecilia coincide con el final del libro. Su liberación supone un giro radical de su existencia y uno de los cambios que introduce en su nueva vida es, precisamente, abandonar la escritura del diario dirigido a su madre en el que contaba sus experiencias, lo que justifica el final de la narración y que no sepamos qué le depara el destino una vez fuera del *ospedale*. Otra novedad consiste en sustituir el sentido del oído por el de la vista como medio principal para aprehender la realidad –ya hemos visto cómo Cecilia



cerraba los ojos en sus salidas del *ospedale* para captar el entorno por medio de los sonidos:

Signora Madre, questa è l'ultima volta che vi scrivo. Sono fuggita dall'Ospitale. Mi sono travestita da uomo e mi sono imbarcata. [...] Stiamo navigando verso le isole greche. [...] Mi sporgo sulla paratia della nave, questa volta la balaustra è spalancata, non ci sono grate di metallo davanti a me. Sto facendo una cosa che non avevo mai provato in vita mia. Mi sono tappata le orecchie, fisso le stelle, con il viso all'insù. Non ascolto, guardo. Non c'è più nessun soffitto sopra la mia testa. [...] adesso vado incontro al mio destino. (Scarpa 2010: 135-136)

Caterina, sin embargo, adopta el disfraz de hombre empleado en la fuga como una nueva identidad para desarrollar una segunda vida como violinista en Santiago de Compostela:

[...] un home, que debruzado sobre un escritorio no seu cuarto da rúa do Vilar, debuxa vacilantes notas negras sobre un pentagrama esvaecido. Estamos a 1 de novembro do ano de graza de 1765 e ese home é un italiano que di chamarse Aldo Pietá, concertino da capela de música da catedral. Hai dez anos, un día de Todos os Santos coma o de hoxe, entrara á mañá en Santiago pola porta de Mazarelos. (Calveiro 2010a: 73)

Tomando el nombre del amigo que la ha ayudado a escapar y como apellido, el nombre de la institución en la que aprendió a tocar el violín, Caterina se construye un personaje que le permite dedicarse a aquello que más le gusta sin tener que someterse al destino que el *ospedale* le tenía reservado: la música.

La música en el Ospedale della Pietà

Desde su llegada al *ospedale*, las huérfanas recibían una cuidada educación musical. Hacia la edad de diez años, el *maestro di coro* seleccionaba a las niñas para el canto o para otros instrumentos y, desde ese momento, eran instruidas en sus respectivas disciplinas durante años, con los mejores maestros de Venecia, como demuestra el caso de Vivaldi. Pero no sólo impartían clases los maestros, la enseñanza también recaía en las muchachas más mayores del coro: las alumnas aventajadas transmitían sus conocimientos a las principiantes. En general, esta labor la desempeñaban aquellas que habían escogido permanecer



toda su vida en el *ospedale* –como Vivaldi le proponía a Cecilia en *Stabat Mater*– o quienes no habían tenido otra opción (como el matrimonio) (Barbier 2005: 76). En la novela de Tiziano Scarpa, Cecilia participa de esta enseñanza «en cascada» impartiendo clases de violín a las internas más pequeñas:

Oggi, con il violino, ho cercato di imitare la voce degli uccellini. Avevo in consegna la classe delle piccole, hanno meno di sette anni. Ora che ho compiuto sedici anni, fra le mie mansioni c'è anche quella di dare una mano a istruire le più piccole. Imparano su quei violini minuscoli che mandano suoni acutissimi. Con i loro ditini riescono a malapena a indovinare una nota su cinque, sono tutte quante fuori tono. (Scarpa 2010: 64)

Además de las internas, algunas jóvenes pertenecientes a familias acomodadas podían, previo pago, acceder a las clases de música del *ospedale*. La fama de la enseñanza musical de estas instituciones traspasaba fronteras, y a veces muchachas alemanas o austríacas solicitaban ser admitidas para perfeccionar sus conocimientos musicales, aunque no fuesen huérfanas (Barbier 2005: 75), tal como explican en sus novelas Scarpa y Calveiro:

[...] oggi è giorno di lezione. Le figlie dei ricchi vengono a imparare a strimpellare. Ci mettiamo in piccole stanze: violino, clavicembalo, flauto. Io sono ancora troppo giovane per dare lezioni private, ma mi tengono lì perché impari a insegnare. (Scarpa 2010: 111)

A institución tiña tal sona na República que a ela acudían non só orfas e fillas bravas, senón tamén rapazas de boa familia. Os seus pais procuraban para as súas princesiñas unha esmerada crianza coa que acadar no futuro o ansiado ascenso social a través de oportunos matrimonios de conveniencia, pois a educación e disciplina que alí recibían eran a mellor carta de presentación en sociedade xunto cun xeneroso dote. (Calveiro 2010a: 22)

Tiziano Scarpa explica en *Stabat Mater* los requisitos y las normas que tenían que cumplir las jóvenes para ser admitidas como alumnas externas:

Alle figlie dei ricchi che entrano all'Ospitale per prendere lezioni non è permesso portare abiti sfarzosi e gioielli, né acconciature sconvenienti, e nemmeno profumi. Debbono mortificarsi per non turbare noi. È una mascherata al contrario, naturalmente. Ottenuta per sottrazione, invece che per aggiunte. E le allieve ricche portano comunque sé stesse dentro l'Ospitale. La sera, fra ragazze se ne parla. Diciamo pure che si dà libero sfogo all'invidia. C'è chi si è accorta che i capelli di un'allieva erano colorati. Un'altra ha notato le sue unghie curate. Le mie compagne si aggrappano a quei dettagli, è come se guardassero attraverso lo spiraglio di una ciocca tinta



o della punta affusolata di un dito, come nel buco di una serratura, fantasticando un'altra vita. (Scarpa 2010: 111-112)

La vida en los *ospedali* era tan austera que cualquier contacto con este tipo de lujos o coqueterías llegadas del exterior suscitaba las envidias de las internas¹¹⁷: «Una ciocca di capelli cocente, un'unghia affilata. Sono visioni che fanno male alle ragazze dell'Ospitale, ne rimangono ustionate, ferite» (Scarpa 2010: 112).

Se trataba de preservar a las huérfanas, en la medida de lo posible, del contacto con el exterior, incluso durante los conciertos públicos que ofrecían en las iglesias de los *ospedali*. Si bien en otros orfanatos, como el *Ospedaletto*, las jóvenes ejecutantes eran parcialmente visibles, pues tocaban en elegantes salones, sólo separadas del público por una reja o celosía, en la Pietà las intérpretes se situaban en unas tribunas considerablemente elevadas con respecto al altar mayor (Barbier 2005: 72). Las voces llegaban así a los visitantes, que no podían contemplar los rostros de las intérpretes, lo cual, según los testimonios de muchos viajeros, excitaba la imaginación del público. Rousseau describe la voluptuosidad que inspiraban estos conciertos en sus *Confesiones* (1770):

Tous les dimanches, à l'église de chacune de ces quatre *scuole*, on a durant les vêpres des motets à grand chœur et en grand orchestre, composés et dirigés par les plus grands maîtres de l'Italie, exécutés dans des tribunes grillées, uniquement par des filles dont la plus vieille n'a pas vingt ans. Je n'ai l'idée de rien d'aussi voluptueux, d'aussi touchant que cette musique : les richesses de l'art, le goût exquis des chants, la beauté des voix, la justesse de l'exécution, tout dans ces délicieux concerts concourt à produire une impression qui n'est assurément pas du bon costume, mais dont je doute qu'aucun cœur d'homme soit à l'abri. (Rousseau 1845: 325)

La protagonista de *Stabat Mater* es perfectamente consciente del efecto que causa la música entre el público de los conciertos y, sobre todo, el hecho de no poder ver a las intérpretes:

¹¹⁷ Esta envidia también se deja sentir en la Caterina de *Settecento*. En la cita precedente de la novela de Calveiro, el narrador omnisciente centrado, en ese fragmento, en los pensamientos de Caterina, se refiere a las alumnas externas de la Pietà como «princesiñas», no sin cierta ironía.



La balaustra che circonda i due poggiali è a due fasce: la fascia inferiore è in pietra, quella superiore è di metallo dorato, è composta da una trina di ornamenti traforati. Così le musiciste che suonano su un poggiale possono vedere quelle di fronte a loro, sul poggiale all'altro lato della chiesa, riescono a seguire i loro movimenti e ad accordarsi con i gesti di don Giulio che scandisce il tempo. Ma chi sta seduto sulle panche e ci guarda dal basso non può distinguere i nostri volti, perché gli intrecci di metallo che circondano i due poggiali risultano troppo fitti al suo sguardo che sale diagonalmente. Per chi ci guarda da laggiù, seduto sui banchi della chiesa, noi siamo un contorno, una sagoma. Noi siamo un'ombra, un'immaginazione, un sogno.

Noi siamo una parvenza che secerne musica. Siamo fantasmi che soffiano una sostanza impalpabile. Noi risuliamo belle perché siamo misteriose e spargiamo bellezza nell'aria, la menzogna della musica maschera la nostra afflizione. (Scarpa 2010: 50)

Cecilia es capaz de imaginarse incluso el efecto erótico que toda esta puesta en escena causa en los asistentes que, a menudo, buscan conscientemente esta experiencia:

[...] le persone che vengono ad ascoltarci in chiesa, quando suoniamo e cantiamo, non possono vederci in volto, perché noi restiamo dietro le grate della balaustra, in alto, sospese a qualche metro da terra. Sentono suoni e voci, sanno che escono dai corpi di giovani donne. Ci sarà certamente qualcuno che lascia andare la sua fantasia, laggiù, immaginandoci accaldate, sudate, tese per lo sforzo dell'esecuzione e per il timore di commettere errori, con le nostre carnagioni soffuse di sangue.

Sono rimasta turbata al pensiero di come ci debbano immaginare gli uomini che ci vengono ad ascoltare in chiesa. [...]

Non ci hanno mai viste, alle musiciste è vietato mostrarsi, e d'altronde non sarebbe neanche possibile farlo da dietro le grate. Dunque molti di loro vengono qui apposta per immaginare. [...] Noi siamo i loro sogni. (Scarpa 2010: 55)

La disposición de los balcones elevados donde tocaban las huérfanas está perfectamente descrita en estos fragmentos. Sin embargo, el misterio que se ocultaba tras las rejas podía ser desvelado si se poseían los contactos apropiados. Rousseau (1845: 325), que no faltaba jamás a las vísperas de los *Mendicanti* y que se lamentaba de la presencia del enrejado «qui ne laiss[ait] passer que des sons, et me cach[ait] les anges de beauté dont ils étaient dignes», consigue acceder al interior de la institución gracias a la intermediación de uno de sus administradores:

En entrant dans le salon qui renfermait ces beautés si convoitées, je sentis un frémissement d'amour que je n'avais jamais éprouvé. M. Le Blond me



présenta l'une après l'autre ces chanteuses célèbres dont la voix et le nom étaient tout ce qui m'était connu. Venez, Sophie... Elle était horrible. Venez, Cattina... Elle était borgne. Venez, Bettina... La petite vérole l'avait défigurée. Presque pas une n'était sans quelque notable défaut. Le bourreau riait de ma cruelle surprise. Deux ou trois cependant me parurent passables : elles ne chantaient que dans les chœurs. J'étais désolé. Durant le goûter on les agaça ; elles s'égayèrent. La laideur n'exclut pas les grâces ; je leur en trouvai. Je me disais : On ne chante pas ainsi sans âme ; elles en ont. Enfin ma façon de les voir changea si bien, que je sortis presque amoureux de toutes ces laiderons. J'osais à peine retourner à leurs vêpres. J'eus de quoi me rassurer. Je continuai de trouver leurs chants délicieux, et leurs voix fardaient si bien leurs visages, que tant qu'elles chantaient je m'obstinais, en dépit de mes yeux, à les trouver belles. (Rousseau 1845: 325-326)

La imagen idealizada de las huérfanas, construida en base a la perfección de su arte musical, no concuerda con lo que el filósofo suizo descubre tras las celosías de la iglesia. Esta descripción coincide con la que Tiziano Scarpa hace en su *Stabat Mater*, describiendo a muchachas cojas, picadas de viruela, con la nariz torcida...:

I nobili si sono prenotati per conoscere dal vivo le cantanti. Sarà possibile visitarle, accompagnati dai governatori e dal cardinale. Le ragazze sono disperate. Sanno di essere brutte. Si preparano a venire umiliate. [...] Sono arrivati i nobili, le mercanzie sono state comprate. Irene, con il naso storto, e Marta, butterata dal vaiolo, andranno spose a due ragazzi delle famiglie più ricche della città. Caterina, la zoppa, sta per essere promessa anche lei. (Scarpa 2010: 123)

A pesar de sus defectos físicos, muchas de las jóvenes consiguen casarse, porque sus virtudes y, sobre todo, la belleza de sus voces y su habilidad para la música, las dotan de un atractivo que va más allá de la apariencia. Tal y como le ocurre a Rousseau que, una vez superada la primera impresión, vuelve a reconciliarse e incluso a enamorarse de las muchachas, son muchos los hombres que quedan prendados de ellas. Esto les sucede especialmente, en opinión de Johann Caspar von Goethe (1710-1782), a los italianos, que aman tanto la música que enloquecen con ella y son capaces de enamorarse de las huérfanas más «desaliñadas y de aspecto más desagradable» (Goethe *apud* Herrera 2007: 302).

La imagen de las internas que reflejan las otras dos novelas, sin embargo, es mucho más amable, y se corresponde con las descripciones de otros viajeros,



como Charles de Brosses (1931: 238), que se refiere no sólo a las huérfanas sino también a las monjas de los *ospedali*: «Je vous jure qu'il n'y a rien de si plaisant que de voir une jeune et jolie religieuse, en habit blanc, avec un bouquet de grenades sur l'oreille, conduire l'orchestre et battre la mesure avec toute la grâce et la précision imaginables». Ya hemos visto la caracterización que hace Carpentier (2002: 45) de las huérfanas: figuras «graciosas», con «perfumes en las cabelleras» y «flores en los escotes», muchachas de caras jóvenes y risueñas, en clara antítesis con la descripción de *Stabat Mater*. En *Settecento*, Giuseppe, el «rapaciño lombardo» que llega a Venecia en el mismo barco que Aldo, describe a las alumnas de la Pietà como «os anxos máis fermosos e inocentes de toda a Serenísima» (Calveiro 2010a: 19), y el joven Casanova se refiere a ellas como «ás poliñas máis fermosas da República toda» (Calveiro 2010a: 58). Si bien es cierto que estos comentarios se derivan exclusivamente de los rumores, pues ninguno de los personajes hasta ese momento ha podido observar directamente a las huérfanas, en la novela pronto se confirman estas suposiciones cuando Aldo y Giacometto acceden a hurtadillas a la iglesia de Santa María de la Piedad y ven a Caterina tocando el violín: «Baixo a bóveda central, descubren unha fermosa rapaza de longa cabeleira dourada vestida cun saio branco de novicia que toca o violín posuída polo vigor dun xigante [...]» (Calveiro 2010a: 63). Cuando Caterina que, como el resto de sus compañeras de la Pietà, había permanecido oculta a los ojos de los venecianos aparece ante unos pescadores después del naufragio en la laguna resultado de su primer intento de fuga, estos la confunden con una visión celestial: «Aquela fermosa aparición non pode ser [...] senón un anxo da mesma corte celestial» (Calveiro 2010a: 145). Así pues vemos cómo en *Concierto barroco* y, más aún, en *Settecento* predomina la imagen idealizada de la belleza de las alumnas de música del Ospedale della Pietà, frente a la más cruda, y quizá más realista, de *Stabat Mater*.

La perfección interpretativa de las orquestas de los *ospedali*, la misteriosa belleza de las muchachas y la calidad de las composiciones de los maestros de música, que solían ser grandes figuras del panorama musical de la época, como es el caso de Vivaldi, su sucesor Baldassare Galuppi, o Nicola Porpora (Toso Fei



2004: 117; Zorzi 2010: 146), hicieron que los conciertos de los hospicios se convirtiesen en una parada obligatoria para todos los viajeros que recalaban en la ciudad de los canales. Ya hemos visto cómo Rousseau colocaba la música de las *figlie de coro* por encima de las representaciones operísticas; algo similar opina De Brosses –«La musique transcendante ici, est celle des hôpitaux»– que confiesa que, de los cuatro *ospedali*, su preferido es la Pietà, por ser «le premier pour la perfection des symphonies» (1931: 238). También Johann Wolfgang Goethe asiste a un concierto de las huérfanas en su visita a la ciudad de San Marcos en el otoño de 1786, en este caso, en los Mendicanti; y también queda fascinado por las voces de las muchachas:

Con el plano en la mano traté de encontrar el camino, a través de los más extraordinarios laberintos, a la iglesia de los Mendicanti, sede del conservatorio de más éxito en la actualidad. Las mujeres interpretaban un oratorio tras la verja, el templo estaba lleno de oyentes, la música era muy bonita, y las voces preciosas. Un contralto cantaba la parte del rey Saúl, protagonista del poema. Yo no imaginaba que fuera posible una voz así; algunos pasajes eran infinitamente hermosos y el texto se prestaba a la perfección al canto, aunque en un latín tan italianizado que uno no podía evitar reírse en algunas partes, si bien la música encuentra aquí un vasto campo. (Goethe 2009: 82-83)¹¹⁸

Entre los asistentes a los conciertos de los hospicios, encontramos incluso a personajes célebres que, atraídos por la fama internacional de las jóvenes músicas, acudían a escuchar sus interpretaciones. Es el caso de Federico IV de Dinamarca, cuya visita a la Pietà en diciembre de 1708 (Ackroyd 2010: 458) han recogido los tres autores de las novelas que nos ocupan. Mientras que Carpentier sólo le dedica una mención de pasada, que sirve para situar la escena temporalmente, dentro del marco cronológicamente cambiante de su novela –«[...] en aquella casa consagrada a la música y artes de tañer, donde, dos días antes, se había dado un gran concierto sacro en honor del Rey de Dinamarca...» (Carpentier 2002: 50)–, las otras dos novelas prestan mayor atención a este acontecimiento. En *Settecento* la anécdota viene introducida a través de un

¹¹⁸ Goethe (2009: 83) reserva sus críticas para el maestro de capilla que, para dirigir la orquesta, marca los tiempos golpeando un pentagrama enrollado contra la verja: «el ruido del director resultaba innecesario por completo y arruinaba la composición [...]. El sonido extraño acaba con la armonía. Se llama músico y no se da cuenta, o quizá pretende así que percibamos su presencia [...]».



compás de navegación que Aldo roba a Vivaldi y que, según explica el narrador, era un regalo del rey Federico al compositor:

Sabe que para navegar con seguridade pola traizoeira lagoa precisarán dun compás, así que rouba un que hai no aparador do salón, ao parecer un agasallo que Federico de Dinamarca lle fixo ao mestre con ocasión da súa sonada visita á República. O melancólico príncipe danés asistira emocionado a un concerto na igrexa da Piedade no que as meniñas interpretaran unhas sonatas de Vivaldi, pezas que este axiña lle dedicou e regalou denantes do seu regreso ao seu castelo en Elsinore. (Calveiro 2010a: 138)

Tiziano Scarpa, a través de Caterina, explica cómo Federico, pretendiendo que su presencia en Venecia pasase desapercibida, se aloja en la ciudad de incógnito, pero los agasajos de un embajador le obligan a desvelar su identidad y, en consecuencia, a recibir los homenajes que la República reservaba para sus visitantes más célebres. Entre los actos oficiales a los que debe asistir, se encuentra el concierto en la Pietà:

Ieri abbiamo suonato per il re di Danimarca. Il sovrano voleva restare in incognito, ma l'omaggio maldestro di un ambasciatore ha reso involontariamente pubblica la sua visita. Così la nobiltà e lo Stato si sono trovati costretti a omaggiarlo, e lui si è dovuto sorbire feste ufficiali, mentre avrebbe preferito di gran lunga conoscere il lato proibito della città. (Scarpa 2010: 109)¹¹⁹

Una cuestión interesante recogida en esta cita de Scarpa es la de la división entre la ciudad oficial y la ciudad prohibida, siendo los conciertos en los *ospedali* una de las diversiones «permitidas» y, por lo tanto, parte del circuito «oficial» de Venecia.

Vivaldi en la Pietà

Antonio Lucio Vivaldi llega a la Piedad como maestro de violín el 1 de septiembre de 1703, con 25 años de edad y apenas 6 meses después de ser ordenado sacerdote. Un año después, en agosto de 1704, se le encomendó también la enseñanza de la viola inglesa. Al principio, las labores que desempeñaba Vivaldi eran puramente pedagógicas, lo que explica que no

¹¹⁹ Volveremos sobre esta cuestión más adelante, cuando tratemos el tema del Carnaval y las fiestas venecianas.



tuviese la obligación de componer y que su sueldo, en esta época, fuese de 100 ducados, la mitad de lo que cobraba el maestro de coro, que daba clase varias veces por semana y se encargaba de las composiciones litúrgicas. A pesar de lo limitado de sus funciones en este primer periodo, el carácter y las enseñanzas de Vivaldi influyeron desde el principio en la evolución de los conciertos de la Pietà, dando mayor protagonismo a los instrumentos –hasta entonces en un segundo plano respecto de la música vocal (Barbier 2005: 89-91). Son precisamente los primeros años de Vivaldi como maestro en la Pietà los que refleja Tiziano Scarpa en su novela *Stabat Mater*: «È arrivato un nuovo maestro compositore e insegnante di violino. È giovane, ha il naso grande e i capelli rossi» (Scarpa 2010: 78).



Anónimo, *Ritratto presunto di Antonio Vivaldi* (siglo XVIII).
Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (Bologna).

No existen muchos datos sobre la vida de Antonio Vivaldi, pero parece ser que el color rojizo de su cabello era una marca de familia –su padre ya figuraba inscrito como violinista de la capilla de San Marcos con el nombre de Giovanni Battista *Rosso*, pelirrojo en italiano– y este rasgo le valió a Antonio el sobrenombre de *il Prete Rosso*, el cura pelirrojo, con el que era popularmente



conocido en Venecia. Este apelativo es empleado para designar a Vivaldi tanto en la novela de Alejo Carpentier –«Allí estaba sentado ya, en una mesa del fondo, el Fraile Pelirrojo, de hábito cortado en la mejor tela, adelantando su larga nariz corva entre los rizos de un peinado natural que tenía, sin embargo, como un aire de peluca llovida» (Carpentier 2002: 39)– como en la de Marcos Calveiro –«O Preste Roxo, como todos alcuman ao mestre Vivaldi na cidade [...]» (Calveiro 2010a: 29). Tiziano Scarpa, aunque no menciona el apodo del fraile, sí que hace referencia al color cobrizo de su cabello continuamente, como por ejemplo en la siguiente cita, muy similar a la descripción que del compositor hace Carpentier: «[...] è brutto, con quei capelli ispidi, colore del rame, e il naso grosso» (Scarpa 2010: 127)¹²⁰.



Pier Leone Ghezzi, *Caricatura di Vivaldi* (1723).
Biblioteca Apostólica Vaticana (Ciudad del Vaticano).

¹²⁰ Según Patrick Barbier (2005: 30), el verdadero aspecto de Antonio Vivaldi habría que buscarlo en las caricaturas de la época y no tanto en la pintura. Mientras que el retrato de Vivaldi con pluma y violín que se conserva en Bolonia es, claramente, una imagen idealizada del compositor, las caricaturas de sus contemporáneos, como las de Pier Leone Ghezzi y François Morellon La Cave, se aproximan mucho más, y a pesar de la exageración de sus trazos, a las descripciones que hemos leído.



Otra noticia sobre Vivaldi que conocemos y que también ha recogido Scarpa en *Stabat Mater* es el hecho de que estuviese dispensado de celebrar la eucaristía. Vivaldi padecía de asma desde su nacimiento lo cual, en teoría, le incapacitaba para decir misa –aunque luego derrochase energía física en otras actividades, como la composición y la interpretación¹²¹. En *Stabat Mater*, Cecilia es testigo de una escena curiosa: el sacerdote comienza a celebrar la misa a escondidas, de madrugada, en la iglesia del hospicio; llegado el momento de la consagración le sobreviene un fuerte ataque de tos que le impide continuar con el rito y que pone sobre aviso a las monjas (Scarpa 2010: 88-92). Un año después, conversando con Vivaldi, la muchacha descubre que aquello no fue más que una representación para ganarse a las religiosas:

–Vi ho visto dire la messa.
 –Io, dire la messa? E quando?
 –Un anno fa. Eravate appena arrivato all’Ospitale, da pocchi giorni. Avete celebrato la funzione al buio, da solo, era ancora notte, ma poi vi siete sentito male.
 –Oh, quella è stata una messa in scena!
 –Come?
 –Pre ingraziarmi le suore. Dopo quella volta mi hanno trattato come il loro pulcino. Mi hanno riempito di attenzioni. Non c’è niente di piú conveniente che dare a una donna che non ha figli la scusa per sentirsi un po’ mamma.
 (Scarpa 2010: 120-121)

Son numerosos los testimonios que aseguran que para Antonio Vivaldi las obligaciones que le imponía su condición de sacerdote suponían un estorbo para dedicarse plenamente a lo que más le gustaba: la música¹²² (Ackroyd 2010: 457-458; Barbier 2005: 26-27). Así pues, este diálogo, vendría a redundar en esa idea. También Alejo Carpentier hace referencia en su novela a este hecho: «[...]

¹²¹ No entraremos en detalles biográficos de Vivaldi, salvo los que estén justificados en el curso del análisis de las novelas. En relación con la enfermedad del compositor, ésta venía desde su infancia. De hecho, el mismo día de su nacimiento parecía tan delicado su estado de salud que se temía por su vida, por lo que recibió el agua de socorro en su propia casa. Para conocer más detalles de la biografía de Antonio Vivaldi, remitimos al libro de Michael Talbot (1990) *Vivaldi*, donde se hace un completo análisis del compositor y de su obra.

¹²² Caterina, la investigadora de *Las joyas del paraíso*, también reflexiona sobre esta faceta de Vivaldi al compararlo con Steffani –el compositor sobre el que trabaja–, y lo expresa de esta manera: «Vivaldi era sacerdote además de músico, pero él utilizó su posición en la Iglesia para favorecer su carrera musical, el verdadero centro de su existencia. Vivió y trabajó como músico y compuso hasta que murió [...]. Caterina no sabía prácticamente nada de su trayectoria vital, pero sabía que lo eclesiástico, a excepción de la música sagrada, no tuvo ningún papel en su vida y que él tampoco aspiraba a conseguir un cargo clerical de mayor importancia» (Leon 2012b: 229).



el Preste [...] quien –aunque nunca hubiese dicho una misa, pues estaba demostrado que los humos del incienso le daban ahogos y pruritos– era hombre de tonsura y disciplina...» (Carpentier 2002: 60). Su hiperactividad musical y lo que algunos coetáneos, como Charles de Brosses, han denominado la «furia compositora»¹²³ de Vivaldi, permitirían desmentir su debilidad física y su frágil salud¹²⁴.

Antes de la llegada de Vivaldi al *ospedale*, Cecilia reflexiona sobre el antiguo maestro, Don Giulio, un anciano carente de inspiración que compone una y otra vez la misma pieza con variaciones mínimas: «don Giulio ormai non bada piú alla musica, scrive sempre la stessa cosa, da anni, sempre la stessa messa, lo stesso mottetto, le stesse melodie per qualunque solennità. È stanco, è vecchio, si ripete» (Scarpa 2010: 44). Lo cierto es que el ingreso de Vivaldi como maestro de violín en la Pietà en 1703 se debió a un deseo expreso del que era maestro de coro en el *ospedale* desde hacía dos años, Francesco Gasparini, y a su voluntad de reforzar y renovar los instrumentos de cuerda (Barbier 2005: 90). Parece ser que los resultados de su labor se dejaron sentir inmediatamente y Patrick Barbier, en su libro *La Venecia de Vivaldi*, recoge los comentarios que sobre los conciertos de la Piedad publicó el semanario *Pallade Veneta* en aquella época¹²⁵. El entusiasmo generado movió a los administradores de la institución a crear para Vivaldi un puesto inédito en mayo de 1716, el de *maestro dei concerti*, que ya sí requería el trabajo de composición, y que el

¹²³ Usamos la expresión traducida por Eduardo Gil Bera en *Cartas confidenciales sobre Italia* (Brosses 2011: 144); De Brosses se refiere a Antonio Vivaldi como «un *vecchio*, qui a une furie de composition prodigieuse» (1931: 237).

¹²⁴ El Barón Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687-1769), en el relato de su viaje por Italia, hace referencia al virtuosismo y a la sorprendente energía con que Vivaldi tocaba el violín, de manera que le parece increíble que otro músico pueda interpretar esa pieza a la misma velocidad que lo hacía el veneciano: «Al final, Vivaldi interpretó un acompañamiento como solista, admirable, al que siguió una fantasía que me dejó literalmente aterrorizado, pues no creo que se haya tocado ni se pueda tocar nunca así. De hecho, mantenía los dedos tan cerca del puente que no quedaba espacio para el arco, y esto sobre las cuatro cuerdas, con pasajes fugados y a una velocidad increíble» (Barón von Uffenbach *apud* Herrera 2007: 312). Carpentier, en *Concierto barroco*, describe algo semejante al referirse a las «resueltas y acrobáticas arremetidas que habrían de magnificar su virtuosismo» (Carpentier 2002: 64).

¹²⁵ Por ejemplo, en mayo de 1704, *Pallade Veneta* publicaba: «El domingo, las muchachas del coro de la Pietà hicieron oír en las vísperas una sinfonía de instrumentos dispuesta a cada lado de la iglesia con tal armonía y novedad de ideas que dispensaron maravillas extáticas y hacían suponer que tales composiciones venían del cielo más que de los hombres» (Barbier 2005: 91). El semanario aparece en la novela de Marcos Calveiro, pues en él publica sus críticas musicales el personaje de Benedetto Ricotta (Calveiro 2010a: 18), trasunto de Benedetto Marcello (Calveiro 2012). También se hace referencia a las caricaturas que solían aparecer en la primera plana del «xornal que os rapaces venden a berros na Ponte de Rialto» (Calveiro 2010a: 15).



músico ocupó en distintos periodos hasta su partida a Viena en 1739 (Barbier 2005: 91).

Más adelante, en la novela de Scarpa, vemos a Vivaldi escuchando y juzgando a las alumnas que deben formar parte de la orquesta, ya asumiendo un papel más relevante que el de simple maestro de violín: «Abbiamo suonato una alla volta nella stanza, per essere giudicate dal nuovo maestro compositore. Don Antonio ascoltava seduto, dandoci le spalle, per non essere influenzato dalla nostra figura» (Scarpa 2010: 94). También en *Concierto barroco* aparece dirigiendo la orquesta de huérfanas en el improvisado concierto del *ospedale* en el que participan Haendel, Scarlatti y el negro Filomeno:

Se colocaron los atriles, se instaló el sajón, magistralmente, ante el teclado del órgano, probó el napolitano las voces de un clavicémbalo, subió el Maestro al podium, agarró un violín, alzó el arco y, con dos gestos enérgicos, desencadenó el más tremendo *concerto grosso* que pudieron haber escuchado los siglos [...]. (Carpentier 2002: 46)

En lo que sigue, se describe al compositor veneciano interpretando y dirigiendo con tal ímpetu que Carpentier nos hace dudar de la enfermedad que le impedía cumplir sus obligaciones de sacerdote¹²⁶: Vivaldi «arremete» en la sinfonía con «fabuloso ímpetu», «grita», «aúlla», maneja el arco «con brío gitano», etc.

En *Settecento*, sin embargo, la información que se nos ofrece sobre las labores de Vivaldi en la Piedad es muy limitada. Como su ayudante Aldo le explica a Casanova: «[...] o mestre éche moi celoso co seu traballo no hospicio, nin sequera me deixa entrar» (Calveiro 2010a: 60).

A medida que aumenta su presencia en la Pietà, Vivaldi va introduciendo determinados cambios que aparecen ejemplificados en las novelas. Entre otras

¹²⁶ Entre los autores de estas y otras obras sobre Vivaldi encontramos dos claras tendencias en la representación de la vida del compositor: los que defienden que cumplió con los votos eclesiásticos en todo momento y los que, sin juzgarle, consideran que los soslayó ampliamente. En *Settecento*, Benedetto Ricotta acusa a Vivaldi de ser un «preste mullereiro e toleirán» (Calveiro 2010a: 19) y en *Concierto barroco* Haendel le llama «fraile putaño» (Carpentier 2002: 46). Sin embargo, en *Stabat Mater* no se hace ninguna alusión a esta cuestión y, de hecho, vemos cómo el *Prete Rosso* trata a las huérfanas con total respeto, algo que también se pone en duda en las novelas de Carpentier y Calveiro. Esta controversia se verá de manera más evidente cuando hagamos referencia a su relación con la contralto Anna Girò; aunque también existe división de opiniones en cuanto a si la enfermedad de Vivaldi era real o si no era más que una excusa para eludir sus obligaciones de sacerdote.



cuestiones, sugiere a sus alumnas un cambio en la manera de sostener los violonchelos, sujetándolos entre las piernas, lo que escandaliza inicialmente tanto a las monjas como a las huérfanas de la Pietà (Scarpa 2010: 107-108)¹²⁷; y sus prescripciones sobrepasan el terreno estricto de la música cuando sugiere ciertas reformas arquitectónicas en la iglesia de la Piedad para mejorar la acústica del templo (Scarpa 2010: 108-109).

Si en *Stabat Mater* el Ospedale della Pietà es el espacio en el que viven encerradas y protegidas las jóvenes¹²⁸, a salvo de los peligros y vicios de la ciudad –en cierto momento, Cecilia descubre la existencia en Venecia de mujeres que comercian con su cuerpo, lo que la escandaliza terriblemente (Scarpa 2010: 121)–, un espacio de clausura, destinado únicamente al rezo y al estudio, a la música como forma de comunicación con Dios (Scarpa 2010: 48), donde las muchachas apenas pueden fantasear con el mundo exterior (Scarpa 2010: 79), y que sólo se ve «violado» por el deambular nocturno de la protagonista y del maestro Vivaldi (Scarpa 2010: 120), vemos cómo en *Settecento* y, sobre todo, en *Concierto barroco*, las funciones de este espacio cambian sensiblemente.

En la novela de Marcos Calveiro, la Pietà, especialmente la iglesia asociada al *ospedale*, ocuparía un peldaño intermedio entre el espacio sagrado de *Stabat Mater* y el escenario totalmente desacralizado que presenta Carpentier. El protagonismo de la Piedad en *Settecento* es ciertamente limitado por la variedad de escenarios que presenta la novela. Pero, a pesar de no ocupar el lugar central que sí tenía en *Stabat Mater*, sí que se convierte en escenario fundamental para el desarrollo de la trama. Es en la iglesia donde los jóvenes Aldo y Giacometto pergeñan la huida de Caterina (Calveiro 2010a: 116, 118-119), es el espacio de

¹²⁷ Las maneras italianas en la interpretación musical se consideraban inapropiadas en otros lugares, como España. Los excesos interpretativos de la música italiana llevados a Santiago de Compostela por Buono Chiodi en *Settecento* (Calveiro 2010a: 101) sorprenden e incomodan a los inquisidores españoles (Alén 2010: 484), sin embargo, los músicos italianos eran de los más reputados en el siglo XVIII y los directores los buscaban para componer sus orquestas: «Chiodi contaba además con una capilla de música que entonces estaba al más alto nivel de interpretación; tenía buenos cantores y buenos instrumentistas y los músicos se compenetraban perfectamente entre sí y con su maestro; baste señalar en este aspecto que un tercio de la capilla de música [de la catedral de Santiago de Compostela] estaba configurada por músicos extranjeros, en su gran mayoría italianos» (Alén 2010: 477).

¹²⁸ Las imágenes del encierro son, a menudo, muy duras, como cuando Cecilia afirma: «Noi siamo sepolte vive in una delicata bara di musica» (Scarpa 2010: 73).



descubrimiento del amor (Calveiro 2010a: 64-66) y de la sensualidad para los dos muchachos (Calveiro 2010a: 114-115, 117) y de autonomía para Caterina, donde puede tocar el violín a su albedrío (Calveiro 2010a: 21-23), liberando su espíritu, pero también su cuerpo, despojándose de sus hábitos en un gesto casi herético ante la imagen de la virgen que preside el templo (Calveiro 2010a: 123-124):

A paixón invádea mentres toca, abrása, e Caterina deixa caer o saio e o biso sobre o lousado. Espida, percorre coa seda resinosa do seu arco os íntimos segredos da súa anatomía denantes de pousalo de novo sobre as cordas e acometer un allegretto entre xemidos. Ante tal profanación do sagrado recinto, os santos dos retablos cobren arrepiados os seus rostros céreos coas mans e encoméndanse ao Altísimo, aínda que o tunante de san Daniele, a través das regañas dos seus dedos, non perde puntada da espléndida nudez da rapaza. (Calveiro 2010a: 124)

En *Concierto barroco*, el erotismo sugerido por Calveiro es exacerbado hasta el extremo de presentarnos a unas huérfanas que mantienen relaciones sexuales con los visitantes, como hemos visto en una cita anterior. De hecho, toda la escena del *ospedale* es una transgresión continua de los usos normativos de dicho espacio. En la obra de Carpentier, la Pietà se convierte en escenario para un concierto de ritmos paganos –aunque Vivaldi, «por hábito eclesiástico», dé al estribillo «una inesperada inflexión de latín salmodiado» (Carpentier 2002: 49)–; donde los célebres compositores lanzan todo tipo de imprecaciones y exabruptos –«¡Dale, sajón del carajo!», «¡Ahora vas a ver, fraile putaño!», «¡El sajón nos está jodiendo a todos!» (Carpentier 2002: 46-47)–; donde tanto las huérfanas como los visitantes, embriagados por el licor que Montezuma «había inventado, en gran trasiego de jarras y botellas, mezclando de todo un poco» (Carpentier 2002: 48), celebran un «baile de estilo y figura, sobre las piezas de moda que Doménico empezó a sacar del clavicémbalo», en el que se mezclan unas muchachas con otras: «se formaron parejas de oboe con tromba, clarino con regale, cornetto con viola, flautino con chitarrone, mientras los violini piccoli alla francese se concertaban en cuadrilla con los trombones» (Carpentier 2002: 51). Los salones, corredores y escaleras del orfanato acaban



siendo recorridos por una conga serpenteante en la que participan todos los habitantes de la institución:

Y, siguiendo al negro que ahora golpeaba la bandeja con una mano de mortero, formaron todos una fila, agarrados por la cintura, moviendo las caderas, en la más descoyuntada farándula que pudiera imaginarse – farándula que ahora guiaba Montezuma, haciendo girar un enorme farol en el palo de un escobillón a compás del sonsonete cien veces repetido. *Kábala-sum-sum-sum*. Así, en fila danzante y culebreante, uno detrás del otro, dieron varias vueltas al deambulatorio, y siguieron luego por los corredores y pasillos, subiendo escaleras, bajando escaleras, recorrieron las galerías, hasta que se les unieron las monjas custodias, la hermana tornera, las fámulas de cocina, las fregonas, sacadas de sus camas, pronto seguidas por el mayordomo de fábrica, el hortelano, el jardinero, el campanero, el barquero y hasta la boba del desván [...] *Ca-la-ba-són-són-són* –cantaba Filomeno, ritmando cada vez más. *Kábala-sum-sum-sum* –repetían los demás hasta que, rendidos de tanto girar, subir, bajar, entrar, salir, volvieron al ruedo de la orquesta y se dejaron caer, todos, riendo, sobre la alfombra encarnada, en torno a las copas y botellas. (Carpentier 2002: 50)

Si en la novela de Tiziano Scarpa el personaje de Vivaldi reconocía que su acceso a determinadas estancias de la institución era limitado –«Io posso entrare e uscire in qualunque momento. Naturalmente solo in certe parti dell’Ospitale» (Scarpa 2010: 120)–, en *Concierto barroco* vemos cómo cualquier prohibición ha desaparecido. El humor, el elemento fantástico – también presente en *Settecento*, en la imagen de esos santos que se cubren la cara en sus retablos–, el ambiente festivo y cargado de erotismo, permiten establecer un fuerte contraste con el *ospedale* triste, devoto y silencioso de *Stabat Mater*. Es por eso que la Cecilia de Scarpa puede afirmar que la Pietà pertenece a la ciudad «oficial», como contrapunto a esa Venecia prohibida¹²⁹ de los placeres poco honestos, algo que, sin duda, no es aplicable al orfanato que dibuja Carpentier, donde se prolonga la fiesta que los protagonistas de *Concierto barroco* habían iniciado en los cafés y las calles de la ciudad:

¹²⁹ Refiriéndose a las escenas de Carnaval de *Concierto barroco*, pero perfectamente aplicable también a las otras novelas que nos ocupan, Fernando Burgos (2005: 8) distingue entre lo dionisiaco y lo apolíneo, entre la «Ciudad Carnaval» y la «Ciudad Ordenada». En la primera reinan «la risa, la juerga, la diversión, el espíritu general celebrante y también disipado así como la fuerza de una colectividad universalizada en la resonancia de una festividad que integra e iguala todos los estamentos sociales [...]»; mientras que la «Ciudad Ordenada contempla sin críticas las necesarias máscaras de la hipocresía social, y la condición humana se parapeta en la homogeneidad de posiciones clasistas, políticas o religiosas».



Noi facciamo parte del lato ufficiale, siamo un pezzo di istituzione, andiamo a ingrossare le fila della noia. Questo è il ruolo che ci è affidato. Li vedo, attraverso le grate, i nobili che sbuffano ascoltandoci, le signore che sbadigliano.

Esistono coloro che impersonano la rettitudine in modo da far spiccare con maggior nitore il suo contrario. Noi serviamo a questo. A volte mi chiedo se quelli che vengono a sentirci, ai quali veniamo indicate come modelli di virtù, lo facciano con il solo scopo di trovare il vizio ancora più gustoso, quando escono da qui. Noi eleviamo i loro spiriti, essi salgono per potersi gettare nell'abisso della perdizione da un gradino ancora più alto, rendendo il loro tuffo più inebriante. (Scarpa 2010: 109)

Los placeres y los vicios que Venecia ofrecía a sus ciudadanos y, sobre todo, a los visitantes, como la música, el teatro, el juego, las fiestas, el galanteo, los bailes y reuniones, llegaban a su máximo apogeo en época de fiestas, especialmente durante el Carnaval que, en el tiempo de Vivaldi, se extendía a lo largo de seis meses del año.

5.3. Fiestas venecianas

La Venecia de los siglos XVII y XVIII era célebre por sus fiestas, que atraían a gran cantidad de forasteros dispuestos a disfrutar de las diversiones que ofrecía la ciudad, como ya hemos visto en los libros de viaje de esta época. En el calendario de celebraciones de la Serenísima alternaban las festividades estables, es decir, aquellas que se celebraban en una fecha fija, en general fiestas religiosas como la Navidad, o recuerdo de acontecimientos de la historia de Venecia, con otras móviles que, aunque repetidas cada año, dependían del calendario litúrgico, como el Carnaval, el Viernes Santo o la fiesta del Redentor. En esta segunda categoría se encontraban las ceremonias más suntuosas de la República. Algunas, como el Redentor, se siguen celebrando aún hoy en día, otras han perdido todo su esplendor y han quedado reducidas a un mero acto simbólico. De estas últimas, la que constituía una «cúspide en la glorificación ritual de la Venecia eterna» era la Ascensión, la *Sensa* (Barbier 2005: 57).

Una descripción de la celebración de las fiestas navideñas en esta época la encontramos en *Settecento*, donde se nos muestra una plaza engalanada que el dux, acompañado de su cortejo, atravesará en dirección a la Basílica para escuchar la misa de la Natividad:



Nuns días, a véspera de Nadal, os balcóns e galerías das Procuradorías, enfeitados de damascos e ouropeis, alumearanse á noite por máis dun milleiro de candeiros que se acenderan á vez ao paso do Dux co seu cortexo de procuradores e senadores, de patricios e embaixadores; que camiñarán, arrodeados dunha cohorte de fachucos e teas, cara á basílica, onde os fieis agardan para a celebración da misa escoitando os trinta e seis cantores de San Marcos entoaren *a capella* un salmo. (Calveiro 2010a: 135)

De nuevo, la música presente en todas las fiestas, esta vez los salmos entonados por el coro de la capilla de San Marcos –«ò eco das extraordinarias voces dos sopranos, tenores e baixos do coro, escapando entre as seis cúpulas douradas e elevándose no aire invernal por riba de todos os *campaniles* de Venecia, ata petar nas portas do mesmo paraíso celestial»–, constituye «unha nova demostración da santa e permanente alianza que une a Serenísima República de San Marcos co Altísimo dende hai séculos» (Calveiro 2010a: 136).

Además de las fiestas fijas y móviles que se repetían cada año, cualquier ocasión especial –como la coronación del dux, la visita de un dignatario extranjero¹³⁰ o una victoria bélica– era motivo de celebración. En *Stabat Mater* encontramos una fiesta de este tipo: la celebración de la victoria de Venecia contra los turcos en Corfú, que finalizaría con la firma de la Paz de Passarowitz en 1718¹³¹ (Bec 1993: 85-86; Norwich 2009a: 723-726). Desde las ventanas del *ospedale*, las internas pueden ver los fuegos artificiales y oír el bullicio de la ciudad:

Questa notte tutto l'Ospitale è stato svegliato da un'esplosione. Siamo scese dai nostri letti, gridando. Abbiamo sentito uno scoppio più forte del primo, poi un altro.

–Che cosa succede?

–I turchi!

–Che cosa? Sono arrivati fin qui? –chiedevano le voci sgomento, mentre si accendevano le prime lampade.

–Li abbiamo sconfitti! Il mare greco è di nuovo nostro!

–Venite alla finestra, guardate! La città fa festa! (Scarpa 2010: 117)

¹³⁰ Ya hemos comentado cómo las tres novelas hacían referencia a la visita del rey Federico IV de Dinamarca, motivo de otra gran celebración en la ciudad de los canales.

¹³¹ Pese al boato con que se celebró el fin del asedio de Corfú, Venecia no lograba ocultar su pérdida de peso en la comunidad internacional pues, en la práctica, la Paz de Passarowitz obligaba a la Serenísima República a renunciar a todas sus conquistas de los últimos treinta años (Scarpa 2009: 18; Herrera 2007: 23).



Apartadas de las festividades que tienen lugar estos días en las plazas y los canales de Venecia, las huérfanas celebran el triunfo de la República sobre el Imperio Otomano de la única forma que pueden: con la música, contribuyendo de esta manera, al mismo tiempo, a engrandecer la victoria de la Serenísima: «Le nostre navi hanno riconquistato le isole greche. Quando sembrava che tutto fosse perduto, un attacco coraggioso dei nostri uomini ha fatto scappare i turchi. Dovremo celebrare la vittoria con un oratorio» (Scarpa 2010: 117). Para esta ocasión, Antonio Vivaldi compone el oratorio *Juditha Triumphans* (1716), que sería interpretado por las huérfanas a modo de «ópera ciega» ante un público enfervorizado¹³². El texto del oratorio narra la historia de Judith y Holofernes como una metáfora de la victoria de Venecia sobre el Imperio Otomano¹³³:

Canteremo la storia di Giuditta che si offre al capo dei nemici per salvare il suo popolo, entra nella tenda di Oloferne per concedergli il suo amore e invece gli taglia la testa.

Faremo un'opera cieca. Nel nostro teatro dell'orecchio, le cantanti vestiranno costumi fatti di voce. Canteranno dietro le grate, saranno invisibili, come sempre. Per far sentire il carattere dei personaggi avranno a disposizione soltanto il timbro del loro canto. (Scarpa 2010: 117-118)

A pesar de la reticencia y la desconfianza con que Cecilia recibe este proyecto¹³⁴, riéndose de sí misma y de sus compañeras, forzadas a interpretar

¹³² Aunque la novela de Donna Leon *Las joyas del paraíso* está ambientada en la Venecia actual, las concomitancias con las otras tres obras analizadas en este capítulo son muy numerosas. Al contemplar la iglesia de Santa Maria de la Fava, a Caterina –la investigadora y musicóloga protagonista de *Las joyas del paraíso*– le viene a la memoria justamente un fragmento del oratorio de Vivaldi: «De pronto se quedó absorta, con el alma pendiente de un aria de Vivaldi, una de *Juditha Triumphans*. ¿Qué decía la letra? “*Transit aetas / Volant anni / Nostri damni / Causa sumus*”. La partitura era gloriosamente simple: mandolina y violín pizzicato, y una única voz que nos advierte de que el tiempo pasa, de que los años vuelan y nosotros somos la causa de nuestra propia destrucción. ¿Qué mejor mensaje se podía dar a los líderes de aquellas iglesias que permanecían vacías? [.....]» (Leon 2012b: 107).

¹³³ El libreto, de Giacomo Casetti, contiene, en su última página, un texto denominado *Carmen Allegoricum* en el que explica las claves metafóricas de cada uno de los personajes que permiten una lectura alegórica de esta obra de profundo trasfondo político: Judith representa a la ciudad de Venecia, y Holofernes sería la personificación del recién derrotado sultán turco (Harness 2010: 371).

¹³⁴ Lo que más llama la atención de Cecilia en esta ocasión es la rapidez con que Vivaldi ha compuesto música expresamente para la coyuntura, lo que le lleva a preguntarse si no tendrá el compositor un archivo del que va sacando las piezas que mejor se adaptan a cada circunstancia: «Don Antonio ha scritto l'oratorio in pochi giorni. Secondo me ce l'aveva già nel cassetto. Prepara musica per tutte le occasioni, sposalizi, funerali, feste e lutti. Sono sicura che lo faccia in anticipo, senza aspettare una richiesta specifica. Avrà certamente un archivo dove cataloga i tipi di musica adatta a tutte le occasioni. Me lo immagino, che accumula i suoi spartiti e li mette da parte: “Questo ha un ritmo che mette voglia di muovere le gambe, non si può stare fermi ascoltandolo, fa danzare, lo venderò a un nobile per un ballo a palazzo... Questo fa spuntare le lacrime anche ai più indifferenti, agli spensierati, è adatto al funerale di un potente odioso... Questo fa sembrare solenne anche un sovrano mingherlino, induce chiunque a inchinarsi al suo passaggio, me lo comprerà un signorotto di provincia con ambizioni da re... Questo è un abisso scavato nel cielo,



con su música a generales y soldados¹³⁵, a reproducir los sonidos de la batalla con sus instrumentos, a representar situaciones de las que no saben nada, personajes a los que jamás han visto (Scarpa 2010: 122), el oratorio resulta todo un éxito, según la narración de los acontecimientos que hace Scarpa en *Stabat Mater*¹³⁶:

L'oratorio è stato eseguito. Gli ascoltatori si sono commossi, il pubblico era infervorato, lo Stato è salvo, l'invasore è bandito. Attraverso la storia di Giuditta e Oloferne, i nobili e i sacerdoti, standosene seduti al caldo, hanno ripercorso la guerra fatta da altri. In chiesa erano presenti anche il capo del nostro esercito, un tedesco, e i suoi ufficiali, tutti uomini che hanno combattuto davvero la battaglia che noi celebravamo con quella messa in scena. Chissà che cosa avranno pensato ricordando il fragore della guerra mentre sentivano i nostri accordi armoniosi. (Scarpa 2010: 123)

Aunque aisladas de la algarabía popular a causa de su encierro entre los muros del *ospedale*, las huérfanas participan en cierto modo de la fiesta y lo hacen, cómo no, a través de la música, ese elemento omnipresente en la Venecia del siglo XVIII.

Otra celebración que se encuadra en esta categoría es la ya mencionada recepción del rey Federico IV de Dinamarca (Barbier 2005: 54) a la que aluden las tres novelas. Como ya hemos señalado, el monarca danés visitó Venecia durante el invierno de 1708-1709 oculto bajo el seudónimo de Conde de Oldenburg, detalle mencionado por el Vivaldi de *Concierto barroco*: «Este

aumenta la gloria di Dio, lo regalerò a un vescovo straniero che lo porterà con sé e lo diffonderà in Europa...". Traduce tutti i suoi umori in musica, li fa ascoltare e la gente s'infervora: le persone si esaltano, oppure si commuovono, piangono. Rimangono stupefatti di come don Antonio abbia saputo cogliere il loro sentimento di felicità, o di tristezza [...]» (Scarpa 2010: 117-118). Esta facilidad creativa, que tiene como consecuencia una *opera omnia* amplísima, y que Charles de Brosses también comenta en sus cartas –«Je l'ai ouï se faire fort de composer un concerto, avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne le pouvait copier» (Brosses 1931: 237)–, parece ser una característica de otros creadores venecianos de la época, como el dramaturgo Carlo Goldoni, que en un solo año llegó a escribir dieciséis comedias en tres actos (cfr. Ackroyd 2010: 161).

¹³⁵ Al ser los de los *ospedali* coros compuestos exclusivamente por muchachas, algunas deben interpretar las voces masculinas. Charles Burney (1773: 148-149) hace referencia a esta práctica, que considera típicamente italiana, al escribir sobre el Ospedale della Pietà en *The Present State of Music in France and Italy*.

¹³⁶ Esta pieza, compuesta expresamente por Vivaldi para las muchachas de la Pietà, es el único de los oratorios vivaldianos que ha llegado completo a nuestros días (Harness 2010: 371). Incluso se han conservado algunos manuscritos, en la Biblioteca del Conservatorio de Santa Cecilia de Roma, en los que se indica claramente quiénes eran las intérpretes de *Juditha Triumphans*. Los nombres que aparecen son: Caterina, Polonia, Giulia, Silvia y Barbara (Barbier 2005: 89). Scarpa, tan fiel a pequeños detalles históricos en otros pasajes de su novela, nos habla aquí, sin embargo, de una Anita que interpreta el papel de Holofernes y de una Marta que canta la voz de Judith (Scarpa 2010: 122).



mismo vino es el que toma el Rey de Dinamarca, que se está corriendo la gran farra de carnaval, de supuesto incógnito, bajo el nombre de Conde de Olemborg»¹³⁷. Una vez descubierta la presencia del monarca danés en la ciudad de los canales, la República le rindió grandes homenajes, como el desfile de la comitiva que se organizó en el momento de su partida de la ciudad, que ese año sufría uno de los inviernos más fríos de su historia, hasta el punto de que la laguna se congeló, permitiendo que el cortejo se trasladara a pie desde Mestre a Fusina (Norwich 2009a: 720). También el Vivaldi anciano de *Settecento* recuerda esta ocasión en su lecho de muerte en Viena:

Prostrado no leito, no que morrerá de aquí a uns meses, o preste olla cómo as folerpas caen lenes tras á fiestra, como danzando un acompasado valse. Á súa cabeza acode, melancólica, a lembranza dunha afastada mañanciña de xaneiro na súa benquerida República. Ocorrera na invernía do ano de 1708 ou quizabes do 1709, xa non o recorda ben, que a súa memoria hai tempo que fica cuberta por unha mesta néboa. Fora nun día cinsento e pesado no que custaba ata respirar, pois o aire semellaba xearse no peito formando dolorosos carambos que loitaban por atravesar a pel. Os veciños de todos os barrios de Venecia, de Cannaregio a Castello, de San Marcos a Dorsoduro, botáranse ás rúas para contemplar un espectáculo extraordinario que nunca antes viran, eles que estaban afeitos aos máis grandes prodixios e maravillas. A lagoa, a súa lagoa, conxelárase pola noite e amencera perante os seus ollos estartelados, de babilos, cuberta cun resistente manto translúcido. E así, durante uns días, a Serenísima perdeu a súa insularidade, quedando indefensa, a mercé de calquera dos seus moitos inimigos, mais a ninguén lle pareceu importar, pois os venecianos todos andaban entusiasmados paseando e esvarando sobre as augas xeadas unha e outra vez. Os mozos máis ousados tentaban patinar, os pais arrastraban os seus fillos en improvisadas zorras e as friorentas nais permanecían en terra firme á calor das fogueiras. (Calveiro 2010: 175-176)¹³⁸

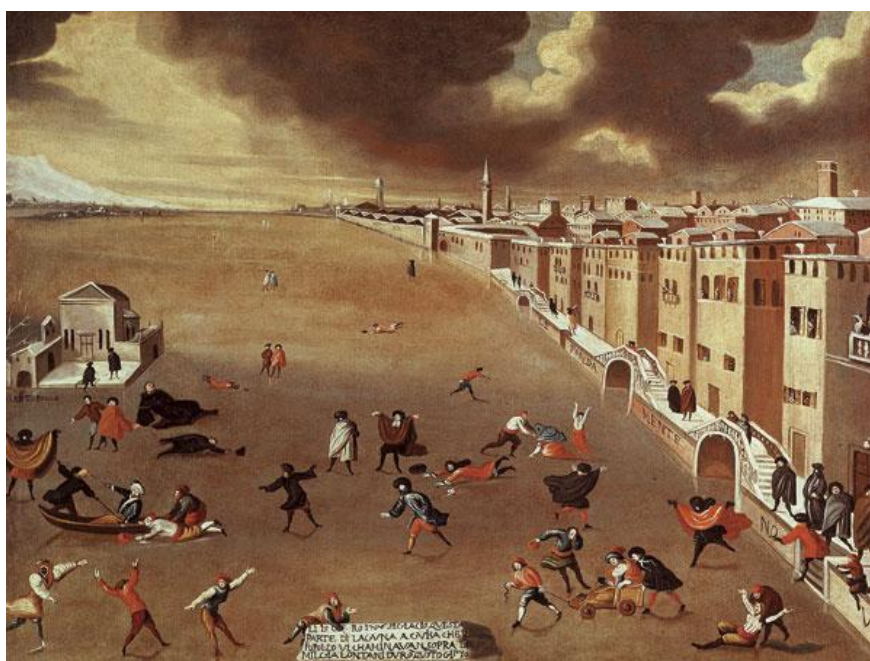
Venecia, mediante la reproducción de las mismas ceremonias, las mismas fiestas, los mismos actos rituales, asentaba sus cimientos, «da[n]do al mundo la impresión de un Estado inmutable, ajeno a los sobresaltos políticos y sociales» (Barbier 2005: 53). Esta perpetuación de las tradiciones es recogida por Marcos

¹³⁷ Este breve inciso da pie a Montezuma a introducir una referencia a Shakespeare –«No puede haber reyes en Dinamarca porque allí todo está podrido, los reyes mueren por unos venenos que les echan en los oídos, y los príncipes se vuelven locos de tantos fantasmas como aparecen en los castillos, acabando por jugar con calaveras como los chamacos mexicanos en día de Fieles Difuntos» (Carpentier 2002: 42)–, densificando una vez más el texto, preñado de referencias culturales y literarias, y mostrando el mestizaje tan querido al autor (Burgos 2005: 2-3; Fernández Cozman 2004; Parkinson Zamora 2011: 140).

¹³⁸ Una pintura de Gabriele Bella (1733-1799) conservada en la Fundación Querini Stampalia de Venecia recuerda este acontecimiento: *La laguna helada en 1708*.



Calveiro en su novela, en la que compara Venecia con un teatro, un escenario en el que se representa, año tras año y durante siglos, la misma obra: «Venecia è un teatro. Todo nela é pompa e circunstancia, a litúrxica representación dun libreto que non mudou dende hai séculos» (Calveiro 2010: 107). Pero en esta época, si bien las fiestas siguen manteniendo toda su majestuosidad, sólo sirven para ocultar el deterioro real de la Serenísima República, que se dirige inexorablemente a su fin. Leo, el león de la *Piazzetta*, testigo privilegiado del devenir de Venecia en *Settecento*, se muestra consciente de este declive: «A boraxeira asolaga a República e Leo [...] dende hai centos de anos esculca a cidade, as súas miserias e alegrías, as súas vitorias e derrotas, a súa vagarosa e inexorable decadencia cara á súa fin» (Calveiro 2010a: 63).



Gabriele Bella, *La laguna ghiacciata alle Fondamenta Nuove nel 1708* (c. 1708). Fondazione Querini Stampalia (Venecia).

La repetición litúrgica de ritos como medio de legitimación se remonta a los orígenes de la Serenísima, y así lo pone de manifiesto Calveiro, al hacer referencia a uno de los actos fundacionales de la República: la llegada del cuerpo de San Marcos a Venecia. «Venecia è un teatro. Todo nela é pompa e circunstancia, a litúrxica representación dun libreto que non mudou dende hai



séculos, cando dous mercadores roubaron en Alexandría o corpo de San Marcos e o transportaron ata a República nunha barca, oculto baixo un feixe de porco salpreso para que non o descubrise o asañado inimigo otomán. Co tempo, os venecianos construíron na praza que lle dedicaron ao evanxalista un monumental relicario bizantino coroado por cinco cúpulas douradas ás que dan réplica no Ghetto outras tantas sinagogas» (Calveiro 2010a: 107). La Basílica, suntuoso relicario destinado a contener los restos del Evangelista, es uno de los elementos fundamentales de ese escenario que es la *Piazza* en particular, y toda la ciudad de Venecia en general. Mucho antes, en 1561, Francesco Sansovino (1521-1586) ya había asegurado, en su guía *Delle cose notabili che sono in Venetia*, que Venecia «senza alcun dubbio si puo chiamar il Theatro del Mondo» (Sansovino 1611: 2). De esta manera, vemos cómo se perpetúa uno de los motivos asociados a la ciudad de los canales: esta ciudad-teatro que derivará, en la literatura contemporánea, en la imagen de la ciudad-decorado o parque temático que trataremos en los siguientes capítulos.

En las fiestas de la Serenísima alternaban las ceremonias solemnes asociadas a ritos simbólicos y religiosos con los juegos y las competiciones populares y el jolgorio callejero más desaforado, lo que lleva al Vivaldi de *Settecento* a reflexionar sobre la capacidad que tienen los venecianos para pasar de los placeres más refinados a los entretenimientos más burdos y violentos¹³⁹:

–Xente cruel e contraditoria somos os vénetos –matina o mestre en voz alta–. Como a marea: seis horas de abalo, seis horas de devalo.
E leva razón, pois os cidadáns da República de San Marcos tan pronto están na ateigada platea dun teatro deleitándose coa emotiva aria dunha soprano, como afoutando os mozos que tentan rebentar a cacholadas unha gata branca que sosteñen sobre a súa cabeza rapada, ou agarrar do pescozo ás pobres ocas que as doncelas penduran dende as balconadas dos pazos sobre o Gran Canal, nos xogos do 2 de febreiro, día en que a Serenísima celebra a festa da Candeloria no campo de Santa María Formosa. (Calveiro 2010a: 34)

¹³⁹ Aquí podemos establecer un paralelismo con la propia ciudad de Venecia, donde lo más hermoso y refinado da paso a los espacios más tenebrosos: no hay más que pensar en el tránsito, a través del puente de los Suspiros, de los engalanados salones del Palacio Ducal a las siniestras celdas de la prisión. También Sergi Ramis (2007: 66), en su reportaje sobre los edificios más representativos de Venecia, hace esta misma reflexión: «Reflejo perfecto de Venecia, en el Palacio Ducal –como en el resto de la ciudad– se pasa de la mayor obra de arte al espacio más cutre y degradado en un periquete, sin transición. Así, mientras uno barrunta acerca de lo grandioso del alma humana, que ha sabido crear tan bellas obras de arte, atraviesa la Armería, donde instrumentos de torturar y matar [...] llenan las vitrinas».



Como ya hemos comentado previamente, una de las celebraciones más gloriosas de la República era la fiesta de la Ascensión, cuyo germen se encuentra en el siglo XI.

La fiesta de la Sensa

En el capítulo dedicado a los relatos de los viajeros medievales ya hemos descrito el origen y el significado de las ceremonias celebradas este día, y la lectura política y legitimadora que podía hacerse de esta fiesta. Pero mientras que en la Edad Media las fiestas venecianas conservaban aún sus antiguos contenidos, de los que los participantes eran perfectamente conscientes – aunque en los festejos quedase espacio para cierta ingenuidad y un primitivismo que no excluía peleas, algaradas inofensivas y groserías populares –, en el Barroco dominan ya el lujo y la ostentación, y la fiesta popular, que se manifiesta en forma de jolgorio callejero, se prolonga varios días más allá de la fecha de la conmemoración propiamente dicha. En el siglo XVIII, interesa ante todo la fiesta como tal, y no tanto su contenido histórico o religioso (Schreiber 1994: 63-64).

En el siglo XVIII Venecia estaba sumida en la ruina y en la decadencia política; aún así, se mostraba jovial y encantadora. Según Charles Diehl (1961: 221), «en esa ciudad, en la que el refinamiento del placer parecía la regla esencial de la vida, no había ya lugar para las nobles y serias preocupaciones de antes». Consciente del declive de su prestigio político, Venecia había optado por la neutralidad, abandonando toda empresa bélica fuera de sus fronteras y replegándose sobre sí misma en una «autorreferencialidad absoluta». En esta línea, las autoridades se empeñaron en resucitar ceremonias y tradiciones que si hacía unas décadas habían tenido sentido, ahora resultaban totalmente fuera de lugar. El gobierno renovaba y continuaba estos ritos «con una precisión absurdamente inflexible» para regocijo de los forasteros que, en el fondo, eran los primeros en notar su lado grotesco: «la renovación del “matrimonio con el mar” con una pompa y una seriedad conservadora inaudita, tenía un lado casi ridículo que no pasaba inadvertido a los turistas menos distraídos por la fascinación del acontecimiento» (Scarpa 2009: 18). La decadencia política y



económica se hace patente en el Bucentauro que pasea por las páginas de *Concierto barroco*. En los siglos anteriores, el navío del dux había sido la representación de la influencia política y el poderío económico de la Serenísima y la celebración del desposorio con el mar simbolizaba el dominio de la República de San Marcos sobre el Adriático; sin embargo, en la época de Vivaldi asistimos al ocaso de aquella poderosa Venecia. En los cuadros de Canaletto aún puede verse la magnificencia del *Bucintoro*, con sus maderas doradas y sus toldos rojos, acompañado de cientos de góndolas a su paso por el *bacino* de San Marcos. Sin duda, la descripción que Carpentier hace del buque ducal es una parodia, una hipérbole en la que refleja el estado de la política veneciana de la época:

De pronto, añadiendo su sinfonía a la de banderas y enseñas, se prendieron las linternas y faroles de los buques de guerra, fragatas, galeras, barcasas del comercio, goletas pesqueras, de tripulaciones disfrazadas, en tanto que apareció tal una pérgola flotante, todo remendado de tablones disparejos y duelas de barril, maltrecho pero todavía vistoso y engreído, el último bucentauro de la Serenísima República, sacado de su cobertizo, en tal día de fiesta, para dispersar las chispas, coheterías y bengalas de un fuego artificial coronado de girándulas y meteoros... (Carpentier 2002: 37)

Ese «último bucentauro» del que habla Carpentier no entró en servicio hasta 1729, después de los seis años que duró su construcción. Tenía 30 metros de eslora, 168 remeros para 42 remos largos y estaba tan ricamente sobredorado que, al conquistar Venecia en 1797, los franceses lo desguazaron y quemaron para simbolizar el fin de la Serenísima República¹⁴⁰ (Schreiber 1994: 70).

Más detallada es la descripción de esta fiesta que encontramos en la novela de Calveiro, que recoge incluso la fórmula ritual con que se consagraba el desposorio de la Serenísima con las aguas del Adriático:

Os fastos desta ritual cerimonia sucédense arreo cada ano, en iguais e solemnes datas, cos mesmos e virtuosos intérpretes e idéntico e engaiolado público. No día da Ascensión conmemóranse os agardados Esponsais do Mar, nos que o Dux con toda a súa corte parte no *Bucentauro* camiño da bocana do Lido, seguido dunha comitiva de tartanas, góndolas e gamelas

¹⁴⁰ Lo que quedó de la magnífica galera ducal después de que sus adornos dorados fuesen quemados al pie del «árbol de la libertad» el 4 de junio de 1797 no era más que un casco que se mantenía a flote a duras penas y que fue utilizado como cárcel militar (Zorzi 2010: 3).



ateigadas de afervoados venecianos e cativados estranxeiros. Os douscentos animosos remeiros da galera dourada vogan e cantan ata topar co fero mar Adriático. Alí o gran chanceler da Serenísima guinda ás súas bravas augas un anel de vodas.

–¡Desposámoste, oh, Mar, en sinal de auténtico e perpetuo dominio! –afirma coa submisión dun noivo perante a súa namorada no altar. (Calveiro 2010a: 107-108)



Canaletto, *Il Bucintoro al molo nel giorno dell'Ascensione* (c. 1740). Pinacoteca Agnelli (Turín).

El dominio del mar que celebraba el *Sposalizio del mare* había concluido mucho antes de la llegada de Napoleón; se inició con el descubrimiento de América y la consolidación de Inglaterra y Holanda como potencias marítimas. Pero lo que sí se mantuvo de este rito simbólico fue la fiesta callejera. «Para ella se construían galerías de madera a las que se podía acceder desde San Moisé y San Marco y en las que se levantaban todo tipo de tiendas tan sólo para esos



catorce días de fiesta» (Schreiber 1994: 71)¹⁴¹. El tradicional sentido del negocio y el espíritu mercantil de los venecianos traducían el alegre bullicio de las fiestas en lucrativas ganancias. Pero, sin duda, lo que mayores beneficios reportaba a la ciudad en el siglo XVIII era el Carnaval, que representaba la principal fuente de ingresos para posaderos, gondoleros, comerciantes y artesanos de toda especie, que recogían «el maná derramado por miles de extranjeros» (Barbier 2005: 62).

El Carnaval de Venecia

De todas las fiestas que se celebraban en la Serenísima, la más célebre era el Carnaval que, en el siglo XVIII, duraba prácticamente la mitad del año (Diehl 1961: 226). Estas celebraciones atraían a miles de forasteros cada año¹⁴² – durante la época de Carnaval, la población de Venecia aumentaba en una cuarta parte (Barbier 2005: 62)–, por lo que son muy numerosas las descripciones que conservamos de estas fiestas, y en el capítulo dedicado a los viajeros de el *Grand Tour* hemos visto algunos ejemplos.

Las festividades del Carnaval comenzaban el primer domingo de octubre y se interrumpían dos semanas antes de la Navidad –periodo durante el cual, desde 1699, la Señoría había impuesto la suspensión de las diversiones y el cierre de los teatros–; a partir del 26 de diciembre comenzaba la temporada central, que se prolongaba hasta la víspera del Miércoles de Ceniza. El inicio de la Cuaresma suponía la antítesis a los excesos del Carnaval; sin embargo, la fiesta se reanudaba en las dos semanas posteriores a la Ascensión, con la fiesta del *Sposalizio del mare*.

Además de su excepcional duración, uno de los rasgos que diferenciaban al Carnaval veneciano de otros carnavales europeos era la obligación –y no sólo la posibilidad– de ir enmascarado por todas partes: por la calle, en las góndolas,

¹⁴¹ La fiesta de la Ascensión se sigue celebrando cada año, pero ya carece de la majestad que tuvo antaño. De hecho, en vez del *doge*, es el alcalde de Venecia el que, a bordo de una barca adornada con las enseñas de la ciudad, repite el lanzamiento ritual del anillo en la *bocca di porto* de San Nicolò de Lido. Los juegos que se organizaban con ocasión de estas festividades hoy han desaparecido en su mayor parte, aunque sí se siguen haciendo regatas, una de las competiciones que más gustan a los venecianos.

¹⁴² Es conocido el pasaje del *Cándido* (1759) de Voltaire en el que el protagonista cena en una posada con seis forasteros que habían ido a pasar el Carnaval a Venecia. Se trata de emperadores y reyes procedentes de todos los rincones del mundo y atraídos por la fama de las fiestas venecianas (Voltaire 2003: 135-137), lo que da una idea de la repercusión internacional que tenía el Carnaval en el siglo de Voltaire.



en los teatros, en la iglesia, en los casinos... De esta manera, desaparecían las barreras sociales y todas las clases se nivelaban (Barbier 2005: 63). Cada cual no hacía sino representar el papel que había adoptado como disfraz, en un inmenso teatro que era la ciudad. Como señala Peter Ackroyd (2010: 152), «The masquerades of the carnival were participating in one giant dramatic performance of which the city was the centre. The spectators become part of the play, and the crowd swirls in and around this living theatre». El anonimato que confería el disfraz permitía cometer todo tipo de excesos, convirtiendo al Carnaval veneciano en la fiesta más libre que podía disfrutarse en toda Europa.

Como no podía ser de otra manera, el Carnaval veneciano tiene una importante presencia en las novelas ambientadas en esta época. Las huérfanas de la Pietà, recluidas como están en el *ospedale*, no pueden sumarse a las celebraciones del Carnaval, por lo que en la novela de Scarpa no encontramos descripciones de los festejos. Sí que las hay, y abundantes, en *Settecento y Concierto barroco*.

Los protagonistas de esta última novela, forasteros todos ellos excepto Antonio Vivaldi, se sumergen de lleno en la algarabía popular, participando en la orgía colectiva que es el Carnaval veneciano. Los viajeros llegan a la ciudad de los canales coincidiendo con el inicio del «gran carnaval de Epifanía» (Carpentier 2002: 37), es decir, el periodo central del Carnaval que se iniciaba después de las fiestas navideñas. En la descripción inicial, en la que se nos muestra una imagen abigarrada de colores en movimiento, de ruido y música, de un bullicio generalizado, también se hace referencia a esta pérdida de la identidad y del escalafón que imponen las máscaras, donde las personalidades se confunden mezclándose en calles, plazas, cafés y salas de juego, y donde el anonimato permite entregarse a los más desatados placeres y a obscenidades que, en determinados círculos sociales, serían totalmente inaceptables. «La composición de la ciudad en carnaval no sólo es heterogénea sino que además ofrece el reverso del control, la actitud disidente de lo oficial, un punto de liberación y por lo tanto de renacimiento en el que el emplazamiento de ficciones tiene el atractivo de lo real» (Burgos 2005: 8):



Antifaces de albayalde, todos iguales, petrificaron los rostros de los hombres de condición, entre el charol de los sombreros y el cuello del tabardo; antifaces de terciopelo oscuro ocultaron el semblante, sólo vivo en labios y dientes, de las embozadas de pie fino. En cuanto al pueblo, la marinería, las gentes de la verdura, el buñuelo y el pescado, del sable y del tintero, del remo y de la vara, fue una transfiguración general que ocultó las pieles tersas o arrugadas, la mueca del engañado, la impaciencia del engañador o las lujurias del sobador, bajo el cartón pintado de las caretas de mongol, de muerto, de Rey Ciervo, o de aquellas otras que lucían narices borrachas, bigotes a lo berebere, barbas de barbones, cuernos de cabrones. Mudando la voz, las damas decentes se libraban de cuantas obscenidades y cochinas palabras se habían guardado en el alma durante meses, en tanto que los maricones, vestidos a la mitológica o llevando basquiñas españolas, aflautaban el tono de proposiciones que no siempre caían en el vacío. Cada cual hablaba, gritaba, cantaba, pregonaba, afrentaba, ofrecía, requebraba, insinuaba, con voz que no era la suya [...]. (Carpentier 2002: 37-38)

Los propios personajes de la novela también se disfrazan, salvo el negro Filomeno, «que no había creído necesario disfrazarse al ver cuán máscara parecía su cara natural entre tantos antifaces blancos que daban, a quienes los llevaban, un medio rostro de estatua» (Carpentier 2002: 39); el sajón Jorge Federico Haendel, que aparece «vestido con sus ropas de siempre» (Carpentier 2002: 40), y Vivaldi, que afirma: «Como he nacido con esta careta no veo la necesidad de comprarme otra» (Carpentier 2002: 39), haciendo referencia a su enorme nariz y al color de sus rizos. Sí va enmascarado Scarlatti: «el joven napolitano, discípulo de Gasparini [...] quitándose el antifaz por hartado sudado, mostró el semblante astuto y fino» (Carpentier 2002: 40) y, por supuesto, el indiano, que con su disfraz de Moctezuma inspirará la ópera homónima al *Prete Rosso*, composición en torno a la cual gira el argumento de la novela (Rajaonarivelo 2012: 123, 125):

[...] el Amo, vestido de Montezuma, entró en la *Botteghe di Caffé* de Victoria Arduino [...]. «¿Inca?», preguntó [Vivaldi] después, palpando los abalorios del emperador azteca. «Mexicano», respondió el Amo, largándose a contar una larga historia que el fraile, ya muy metido en vinos, vio como la historia de un rey de escarabajos gigantes –algo de escarabajo tenía, en efecto, el peto verde, escamado, reluciente, del narrador [...]. (Carpentier 2002: 39)

La descripción del Carnaval que hace Calveiro en *Settecento* es muy similar, con los rostros enmascarados, la ausencia de normas, la mezcla de personalidades, los chistes licenciosos, los galanteos prohibidos, las



competiciones de gondoleros; pero ya, por debajo de la alegría de la fiesta –que el autor sitúa en 1739–, se deja sentir la decadencia de la República:

Venecia é unha festa. Baixo as brancas máscaras do Entroido, baixo os seus xeados sorrisos de albaialde, non hai vicio nin virtude, nin nobres nin vasalos, nin Demo nin Deus, nin regras nin leis, nin ofensa nin ofendido, nin ricos nin pobres, nin pecado nin penitencia, nin homes nin mulleres, nin crime nin castigo.

Baixo as augas toldadas dos canais, a cidade dos Dogos afúndese, silandeira e decadente, entre os risos e as chanzas das sombras licenciosas que, baixo antefaces, carrapuchas de seda negra, tabardos e tricornes, escapulen polos campos e calellas na procura dun discreto agocho para os seus apaixonados e, nalgúns casos, prohibidos galanteos.

De pé, os gondoleiros arrolan, coa barcarola das súas compasadas vogas, o romántico paseo dos enmascarados mecosos, mentres se retan, uns a outros, en amigables retesías e regueifas. Cando un deles cae derrotado perante a facundia dun compañeiro, os demais, para recoñeceren a elocuencia do vencedor, baten coas súas pértegas de faia na tona da auga e zarrapican aos seus acendidos pasaxeiros, que agradecen esta foula inesperada, pois senten os seus corpos inchados polo arreguizo de desexo que os percorre nesta noite estrelada do ano do Noso Señor de 1739. (Calveiro 2010a: 28-29)

En *Settecento* Vivaldi sí aparece disfrazado, lo que le permite pasar desapercibido en una ciudad en la que es hartamente conocido: «diríxese a baiuca máis próxima. Senta nun recuncho, nunha mesa discreta, aínda que é pouco probable que alguén o recoñeza coa máscara cubríndolle o rostro e o seu nariz de pulchinel, e pide unha boa botella de Marsala»¹⁴³ (Calveiro 2010a: 38). También Carlo Torttoni, trasunto de Carlo Goldoni, se pasea por la ciudad «enmascarado [...], con capa negra e tricorne» (Calveiro 2010a: 46). Incluso el doctor acude «disfrazado» a casa de sus pacientes, dando origen a una de las máscaras más populares del Carnaval veneciano, la del médico de la peste: «Unha cidade na que o médico acudía á casa dos apestados disfrazado de paxaro, cunha túnica de liño untada de cera e cun gran peteiro e gafas sobre o rostro» (Calveiro 2010a: 111-112).

Protegidos por el anonimato que confiere la máscara, los venecianos sacan a relucir comportamientos que en otras circunstancias serían hartamente reprobables. Así, mezclados con el bullicio callejero, los personajes de *Concierto barroco*

¹⁴³ Nótese el juego del antifaz, que le permite ocultar su nariz de Polichinela, esa «careta» a la que se refería el Vivaldi de la novela de Carpentier que aquí, además, se identifica con uno de los personajes de la *commedia dell'arte* y uno de los disfraces preferidos por los venecianos.



sufren situaciones en las que el descaro de los venecianos les pone en aprietos o provoca malentendidos y escenas cómicas:

[...] el sajón venía de pésimo humor, congestionado por el enojo –también, desde luego, por algunos tintazos de más– porque un mamarracho cubierto de cencerros le había meado las medias, huyendo a tiempo para esquivar una bofetada que, cayendo en la nalga de un marico, hubiese puesto la víctima a ofrecer la otra mejilla, creyendo que el halago le venía en serio. (Carpentier 2002: 40)

También Filomeno, plenamente integrado en el ambiente festivo de la ciudad y amparado por la «agitada multitud», se atreve a arrancar una cinta de raso «a una pescadera enfurecida que lo había insultado con tal riqueza de apóstrofes que allí los calificativos de *coglione* e hijo de la grandísima puta venían a quedar en lo más liviano del repertorio» (Carpentier 2002: 43).

Tras la máscara también se ocultan los criminales para cometer robos y asesinatos, a pesar de las medidas impuestas por el gobierno para vigilar a sus ciudadanos (Diehl 1961: 220). Así, en *Settecento*, Luchino d'Amore se convierte en una víctima más de Venecia y sus enmascarados:

Na encrucillada coa rúa Vin, unha sombra enmascarada abalánzase sobre el, un lóstrego escintila no rebumbio de roupas e o oficial fica malferido no chan cunha coitelada no bandullo. A sombra rexístralle os petos e gruñe alporizada polo escaso botín. Logo, quíttalle a capa e as botas e foxe perseguida polas primeiras raiolas do abrente. Luchino arrástrase polo peirao e, sen decatarse de que eses son os seus derradeiros intres, cae polo bordo esvaradío. Leo é o único en toda a República que escoita os seus berros de auxilio denantes de que afogue. As augas balorentas da lagoa veñen de cobrarse unha nova vítima, unha vez máis¹⁴⁴. (Calveiro 2010a: 55)

¹⁴⁴ La laguna y los canales, escenario de luchas entre los venecianos y sus enemigos e incluso entre distintas facciones venecianas enfrentadas entre sí, han acogido en su seno los cadáveres de los menos afortunados en estas refriegas. Pero también, desde la Edad Media y hasta el siglo XVIII, una de las penas aplicadas por el gobierno de la República consistía en morir ahogado en las aguas oscuras de la laguna: «En la Edad Media, el Canale Orfano fue escenario de ahogamientos judiciales [...]. En general, no se castigaba a los convictos a morir ahogados y las pocas veces que sucedió, se hizo con gran secreto. El desgraciado prisionero, que languidecía en una oscura mazmorra en los sótanos del Palacio Ducal, recibía la última visita del monje de turno y la primera del verdugo de turno [...]. Se le leían las condiciones de la sentencia: que debía ser “conducido al Canale Orfano, con las manos atadas a la espalda y pesos colgados al cuerpo, y ahogado allí hasta la muerte”. Entonces, en la madrugada, atado y silenciado, lo trasladaban a una gabarra que aguardaba junto al puente de la Paja y se lo llevaban remando sigilosamente por la laguna, dejando atrás el dormido San Giorgio Maggiore, hasta el Canal Orfano, donde, con un gruñido y un chapoteo, lo arrojaban por la borda. Tal muerte jamás se anunciaba públicamente. Sólo por el censo estatal de defunciones y juicios se ha sabido que, por ejemplo, entre 1551 y 1604, hubo doscientos tres ahogamientos impuestos por la autoridad» (Morris 2008: 332-333). Charles Dickens (2002: 126), en su viaje por Italia de



Para Aldo, el enmascaramiento no se limita al Carnaval, sino que se convierte en un rasgo de la personalidad de los habitantes de la República, caracterizados por la hipocresía y el fingimiento, desde su punto de vista. Así, Venecia aparece como:

[Unha] cidade decrépita que se afunde nun mar de hipocrisías, miserias e medias verdades. Unha cidade onde ninguén é o que aparenta ou o que di ser. Unha cidade onde a traizón, a falsidade e a delación son dogmas de fe para os seus veciños. (Calveiro 2010a: 157)

El gusto por el disfraz aparece aquí como algo negativo, ya que va más allá del atuendo festivo, marcando el carácter veneciano. En este sentido, resulta llamativo que en dialecto véneto el término *volto* sirva para denominar tanto el rostro como la máscara, estableciendo así una identidad entre ambas que lleva a confundir la cara real con el objeto que la oculta (*vid.* Boerio 1867: § Volto; Vitali 1992: § Baùta).

Además de los bailes de máscaras, las actividades que tenían lugar en torno al Carnaval eran muy numerosas. Como ya hemos señalado, este era un periodo en que la República obtenía grandes beneficios económicos. Los vendedores ambulantes ofrecían sus mercancías a los extranjeros y las tiendas permanecían abiertas hasta altas horas de la noche. Además, aprovechando la oportunidad de negocio, muchas prostitutas acudían a la ciudad en esta época, como ya señalaba el presidente Charles de Brosses (1931: 176). En *Concierto barroco*, Carpentier hace una enumeración de las abundantes diversiones que, previo pago, podían disfrutarse durante el Carnaval veneciano:

[...] el retablo de los títeres, el escenario de los farsantes, la cátedra del astrólogo o el muestrario del vendedor de yerbas de buen querer, elixires para aliviar el dolor de ijada o devolver arrestos a los ancianos. Ahora, durante cuarenta días, quedarían abiertas las tiendas hasta la medianoche, por no hablarse de las muchas que no cerrarían sus puertas de día ni de noche; seguirían bailando los micos del organillo; seguirían meciéndose las cacatúas amaestradas en sus columpios de filigrana; seguirían cruzando la

1844, hace referencia a la prohibición expresa de pescar en ciertas zonas de la laguna véneta por ser los lugares donde se arrojaban los cuerpos de los condenados a muerte: «[...] di con la mano en la puerta vergonzosa [...] por la que sacaban el pesado saco a un bote y se lo llevaban remando y lo hundían donde estaba castigado con la muerte echar las redes»; y es que, aunque el último convicto fue arrojado al agua a principios del siglo XVIII, hasta el final de la República una vieja estatua impedía pescar en el ominoso Canale Orfano, bajo pena de muerte (Morris 2008: 333).



plaza, sobre un alambre, los equilibristas; seguirían en sus oficios los adivinos, las echadoras de cartas, los limosneros y las putas –únicas mujeres de rostros descubiertos, ya que cada cual quería saber, en caso de trato, lo que habría de llevarse a las posadas cercanas en medio del universal fingimiento de personalidades, edades, ánimo y figuras. (Carpentier 2002: 38-39)

Durante esta época, en esta ciudad convertida toda ella en un escenario gigante, los juegos y representaciones carnavalescas contribuían a dotar de teatralidad a las fiestas, una representación cuyos principales espectadores eran los forasteros que acudían a la Serenísima con ocasión del Carnaval (Diehl 1961: 222; Herrera 2007: 13):

Os xoves de Entroido celébrase o chamado *Volo dell'Angelo*, no que un rapaciño voa tal que un querubín dende o campanario de San Marcos a unha balconada do pazo ducal para ofrecerlle un mangado de flores ao Dux. Tal prodixio circense, que enfeitiza a toda a concorrencia reunida na praza, é obra dalgún dos moitos tremoieiros que fan posible as barrocas escenografías nos teatros da República. Sobre os seus escenarios pódese chegar a ver un príncipe naufragando coa súa nave no medio dunha treboada, ou o poderoso Xúpiter cabalgando sobre unha aguia, ou unha princesa nun carro voador tirado por pombas, ou o desafiante Hércules derrumbando un pazo enteiriño. (Calveiro 2010a: 108)

Todos los ciudadanos de la República colaboraban en la gran representación que era el Carnaval: los patricios, con sus riquezas, daban boato a las fiestas; los artesanos fabricaban máscaras, decorados, disfraces...; la organización se dejaba en manos de gremios y cofradías; los músicos y compositores ponían sonido a las celebraciones, y las gentes del teatro se encargaban de la tramoya y las escenografías (Schreiber 1994: 60-61).

Durante seis meses, una multitud enmascarada se agitaba por la plaza de San Marcos y las calles de Venecia, en una borrachera continua de bailes, mascaradas y banquetes. En la *Piazza* y en los malecones podían verse espectáculos de funambulismo y acrobacias, teatros de fantoches y músicos al aire libre, casas de fieras y cosmoramas, y todo acababa con las grandes fiestas de la última semana de Carnaval, que incluían corridas de toros y fuegos artificiales en San Marcos el jueves lardero (Diehl 1961: 227). El Carnaval terminaba, pero sólo para dar paso a otras fiestas en las que los venecianos podrían lucir las máscaras de nuevo:



O Entroido, rebuldeiro, continúa por canais, campos, pontes e calellas, encarreirándose devagar cara ao seu remate, na primeira hora do Mércores de Cinza, cando o repenique das campás de San Francesco della Vigna anuncien o comezo da Coresma. Tempo este de xaxún e vixilia que os venecianos aceptan de mala gana, mais coa certeza de que no outono, a véspera do 5 de outubro, volverán abrir os roupeiros e poñerán de novo máscaras, tabardos e tricornos para entregárense co desmedido entusiasmo e o absoluto desenfreno dos licenciosos aos moitos praceres e paixóns da carne. (Calveiro 2010a: 162)

El juego era otra de las grandes diversiones del Carnaval –y del año entero–. Así, los personajes de *Settecento* visitan los casinos de la ciudad en busca de Luchino d'Amore, el compañero de viaje de Aldo, gran aficionado al juego y las apuestas. Cuando Antonio Vivaldi, Carlo Torttoni y Aldo acceden al *ridotto* situado en el *palazzo* Dandolo, descubrimos que los únicos a quienes está permitido llevar el rostro descubierto en periodo de Carnaval en el interior del local son los *barnabotti*¹⁴⁵, que ejercían como crupieres en las casas de juego:

Só lles queda un casino que visitar, o que fica no Pazo Dandolo, detrás das Procuradorías Vellas de San Marcos. Ao franquearen a súa entrada, comprobán que está baleiro; nas mesas, os *barnabbi* [sic], a cara descuberta, pois os crupiers son o únicos que poden mostrar o rostro no fastoso local, recollen as barallas e contabilizan as ganancias da casa. (Calveiro 2010a: 50)

Este casino, situado en la parroquia de San Moisè, en la calle Vallareso, fue el primer casino autorizado de Venecia donde, a pesar de que el juego y las apuestas eran una de las principales diversiones, estas actividades estaban prohibidas. Sin embargo, en 1638, el noble Marco Dandolo recibe autorización de la *Signoria* para abrir un «Ridotto Grande», es decir, una casa de juego pública¹⁴⁶ (Toso Fei 2004: 204-205). Un siglo después, en la época en que los personajes visitan el casino, el dueño del local es uno de los descendientes de aquel Marco Dandolo:

¹⁴⁵ Los *barnabotti* eran miembros de familias patricias empobrecidas a partir del siglo XVI como consecuencia de la decadencia del comercio veneciano, y constituían una especie de proletariado dentro de la antigua aristocracia. Toman su nombre del barrio de San Barnaba, donde solían reunirse (Diehl 1961: 219).

¹⁴⁶ Sobre los posteriores usos del edificio del *ridotto*, *vid.* Somma (2011: 7-10).



Ao erguer a ollada, ve perante el ao barrigán de Domenico Dandolo, dono do casino e con sona de ser o usureiro máis inclemente de toda a Serenísima. [...] O Dandolo é un mal becho, non convén alporizalo. Contan que a súa zuna xa entupiu de cadáveres máis dunha canle da cidade. (Calveiro 2010a: 51)

La gran sala del *ridotto*, immortalizada por Pietro Longhi (1701-1785) en algunos de sus cuadros¹⁴⁷, donde los patricios venecianos perdían o ganaban fortunas en juegos de cartas como la *bassetta* o el *faraon*, se cerró en 1774 por orden del Gran Consejo, que pretendía así «suprimir el vicio del juego en su principal centro». La noticia produjo una desolación general en la ciudad y las protestas de los *barnabotti* que perdían así, además de la diversión, su medio de vida. Aún así, los juegos de azar seguían teniendo su espacio en los casinos, habitaciones privadas en palacios más discretas e íntimas, en las que se seguía jugando a pesar de las órdenes del Consejo de los Diez (Diehl 1961: 227-228).



Pietro Longhi, *Il ridotto di Venezia* (c. 1750). Ca' Rezzonico (Venecia).

¹⁴⁷ En los óleos de Longhi se puede observar cómo los únicos personajes que no ocultan su rostro son los empleados del casino, que reparten las cartas o cuentan el dinero.



5.4. La ópera y los teatros

Como señala Patrick Barbier, a lo largo de los siglos XVII y XVIII Venecia era conocida en Europa por la reputación de sus teatros de ópera y por la calidad y el desarrollo de su música instrumental, con compositores de la talla de Marcello, Albinoni o Vivaldi (Barbier 2005: 16-17). También encontramos grandes dramaturgos en la Venecia de esta época, como Carlo Goldoni o Carlo Gozzi, que supieron captar como nadie el espíritu de la sociedad veneciana en sus comedias. Charles Burney, en su visita a Venecia en 1770, se sorprende de la gran cantidad de teatros y salas de conciertos abiertos en la ciudad, especialmente en la temporada de Carnaval, y de la multitud de espectadores que congregan cada noche: «During the last Carnival, there were seven opera-houses open at once in Venice, three serious, and four comic, besides four play-houses, and these were all crowded every night» (Burney 1773: 151).

Gran parte de la vida social de la Serenísima se desarrollaba en torno a los teatros: la ópera veneciana es un género popular por excelencia, pero protegido y desarrollado por las grandes familias patricias; los palcos del teatro eran lugares donde ver y dejarse ver para la aristocracia veneciana pero, al mismo tiempo, estos edificios se habían abierto al público popular desde 1637 (Barbier 2005: 16), por lo que todas las clases sociales de Venecia estaban representadas en los teatros.

La importancia de los teatros en la sociedad veneciana se refleja en las novelas analizadas en este capítulo, donde también tienen una presencia importante. Mientras que en *Stabat Mater* es la iglesia de Santa Maria della Pietà la que funciona como escenario para las interpretaciones musicales de las huérfanas –ya hemos leído los comentarios de Alejo Carpentier sobre la configuración arquitectónica de la iglesia, incluso en su reconstrucción más reciente, que la asemejan a un auditorio–, tanto en *Settecento* como, sobre todo, en *Concierto barroco* los teatros venecianos adquieren un papel fundamental como escenario de la trama de las novelas.

Además del teatro Sant'Angelo donde transcurre el capítulo séptimo de la novela de Alejo Carpentier, y al que nos referiremos más adelante, en las



páginas de estas obras aparecen otras salas de espectáculos venecianas, como el teatro de San Giovanni Grisostomo, conocido como teatro Grimani –por ser, en época de Vivaldi, propiedad de un miembro de esta influyente familia veneciana (Toso Fei 2004: 188). Es precisamente en este teatro donde el Haendel de *Concierto barroco* acaba de ver representada su *Agripina* con gran éxito (Carpentier 2002: 40-41). La ópera de Haendel se representó con motivo del inicio de la temporada de invierno de 1709, el día 26 de diciembre, con Margherita Durastant en el papel principal (*cf.* Barbier 2005: 161; Müller-Bergh 1975: 451). La conversación de los personajes nos permite imaginarnos cómo se desarrollaban las representaciones en esta época, en medio de la agitación de un público al que el sajón no se habitúa:

Buen éxito, tal vez, por los aplausos y las exclamaciones finales, pero el sajón no podía acostumbrarse a este público: «Es que aquí nadie toma nada en serio». Entre canto de soprano y canto de *castrati*, era un ir y venir de espectadores, comiendo naranjas, estornudando el rapé, tomando refrescos, descorchando botellas, cuando no se ponían a jugar a los naipes en lo más trabado de la tragedia. [...] Y, sin hacer caso de las carcajadas del napolitano, se dio Jorge Federico a alabar a las gentes que, en su patria, escuchaban la música como quien estuviese en misa, emocionándose ante el noble diseño de un aria o apreciando, con seguro entendimiento, el magistral desarrollo de una fuga... (Carpentier 2002: 41)

Los venecianos eran grandes amantes de la música, y del arte en general; pero, como ya hemos apuntado, los teatros eran lugares de encuentro social, lo que explica que no se guardase el silencio respetuoso al que aspira el compositor alemán. Los encuentros en los teatros podían ser de todo género y, siendo Venecia una ciudad dada a los placeres amorosos, el erotismo no podía estar ausente de los palcos:

Eso, por no hablar de los que fornicaban en los palcos –palcos demasiado llenos de cojines mullidos–, tanto que, esa noche, durante el patético recitativo de Nerón, una pierna de mujer con la media rodada hasta el tobillo había aparecido sobre el terciopelo encarnado de una barandilla, largando un zapato que cayó en medio de la platea, para gran regocijo de los espectadores repentinamente olvidados de cuanto ocurría en el escenario. (Carpentier 2002: 41)



En este mismo teatro de San Giovanni Grisostomo –actual teatro Malibran (Toso Fei 2004: 188)–, edificado a finales de 1677, Benedetto Ricotta sueña con estrenar algún día una ópera con éxito (Calveiro 2010a: 18).

En el teatro San Samuele se estrenó, en el otoño de 1735, la ópera bufa *Aristide*, con música de Vivaldi y libreto de Goldoni¹⁴⁸; parece ser que sin demasiado éxito, según rememora la versión literaria del dramaturgo en *Settecento* (Calveiro 2010a: 25), lo que habría ocasionado la enemistad entre el compositor y el propietario del teatro:

A inimizade entre os dous [Grimani y Vivaldi] xa era lendaria na República e a súa orixe confundíase nas rexoubas das comadres e nos faladoiros dos cafés. [...] A malquerencia nacera por mor do fracaso da ópera *Aristide*. Grimani acusara ao músico de que todo era culpa del: pola súa escolla dun texto nefasto, obra dun poeta descoñecido. Vivaldi botáralle en cara que non gastara unha lira na produción, que os cantantes eran mediocres e que os decorados se aproveitaran da tempada anterior. As palabras subiron de ton e case chegaran ás mans. Neste punto da tirapuxa, Grimani negouse a pagar os case tres mil ducados do libreto. Ao mestre leváballe o demo entrar no peto. E non lle perdoou xamais ter que pagar da súa parte os honorarios do mozo Torttoni, que era quen se agochaba baixo o alcuño do libretista. (Calveiro 2010a: 68)

Por supuesto, el teatro de La Fenice –del que trataremos extensamente en el capítulo dedicado a las novelas de Donna Leon–, que según los personajes de *Concierto barroco* no tiene las tramoyas necesarias para representar las fantasías de las óperas de Wagner (Carpentier 2002: 61), compositor a cuyo cortejo fúnebre asisten en el capítulo sexto, en otro de los saltos temporales que caracterizan la narración (Burgos 2005: 6); y donde Filomeno asiste al concierto de Louis Armstrong en el octavo y último capítulo del libro (Campuzano 2013), concierto que Armstrong ofreció en Venecia en 1956 (Parisot 2012: 228):

Presentó su *ticket* a la entrada del teatro, lo condujo a su butaca una acomodadora de nalgas extraordinarias [...] y apareció en truenos, grandes truenos que lo eran de aplausos y exultación, el prodigioso Louis. Y, embocando la trompeta, atacó, como él sólo sabía hacerlo, la melodía de *Go down Moses*, antes de pasar a la de *Jonah and the Whale*, alzada por el pabellón de cobre hacia los cielos del teatro donde volaban, inmovilizados en

¹⁴⁸ Sobre el inicio de las colaboraciones entre Antonio Vivaldi y Carlo Goldoni, *vid.* Goldoni (1787: I, 287-290); Ackroyd (2010: 459); Toso Fei (2004: 188-189).



un tránsito de su vuelo, los rosados ministriles de una angélica canturía, debida, acaso, a los claros pinceles de Tiépolo. (Carpentier 2002: 88-90)

El teatro Sant'Angelo también aparece en las páginas de *Settecento*; por primera vez, cuando el joven Giacometto Casanova entra en el edificio para recoger a su madre, Zanetta, comediente de profesión, y observa a la compañía de Vivaldi ensayando la «nova e agardada ópera do compositor, o máis querido fillo da Serenísima, que abriría a tempada do Entroido» (Calveiro 2010a: 25-26). Unas páginas más adelante, descubrimos que se trata de *Feraspe*, estrenada en 1739:

O Preste Roxo, como todos alcuman ao mestre Vivaldi na cidade, tamén sente o seu corpo inchado, mais polo seu nerviosismo ante a próxima estrea. Feito un bulebulle e coa resaca baténdolle nas tempas, alanca pola platea do teatro de Sant'Angelo, onde dirixe os ensaios da súa nova ópera, *Feraspe*. Neste envite xoga o seu pouco capital e todo o seu prestixio. [...] Sobre o inhóspito escenario, baleiro aínda dos barrocos decorados e das enxeñosas tremoias, Anna Giró canta unha sentida cavatina. (Calveiro 2010a: 29)

En este pasaje ya se hace referencia al trabajo de Vivaldi no sólo como compositor, sino también como *impresario* de ópera; labor que comenzó en 1714 con su segunda ópera, *Orlando finto pazzo*, estrenada en el teatro Sant'Angelo. «En esa época, el teatro se contaba entre los más pequeños de Venecia con sus ciento veintinueve palcos (frente a los aproximadamente ciento cincuenta de los teatros Tron y Grimani): pero su decorado era refinado y en él interpretaban artistas célebres. Es allí donde Vivaldi iba a estrenar diecinueve de las veinticinco óperas que compondría para Venecia¹⁴⁹. Como empresario, debía firmar personalmente los contratos con los artistas, sin participar nunca en la propiedad del teatro» (Barbier 2005: 161). Marcos Calveiro nos da alguna pista sobre las causas que movieron a Vivaldi a trabajar también como *impresario* para representar sus propias óperas¹⁵⁰:

¹⁴⁹ Sobre la producción operística de Vivaldi, *vid.* Barbier (2005: 161 ss.). Aunque el cura pelirrojo pretendía haber compuesto noventa y cuatro óperas, sólo pueden atribuírsele cincuenta.

¹⁵⁰ El Vivaldi de *Settecento* reflexiona sobre las funciones del empresario musical y los problemas a los que se enfrenta habitualmente: «Comeza a estar canso das óperas, “isto nin é música nin é nada”, pensa. Os melodramas convertéronse nunha poxa na que, como un feirante de gando longobardo, ten que pasar semanas releando con todo o mundo por aforrar unhas liras aquí e outras acolá. Está farto de todos eles e de quedar sempre coma un rañicas. De discutir coas estiradas das divas e cos fachendosos dos *castrati* sobre o número de arias que lles corresponden e se se axeitan ou non aos seus dotes vocais. De pellexar cos



Na última tempada en Ferrara, o seu *Síroe* fora un fracaso e, segundo lle contaran, o público cualificara os seus recitativos de mediocres. Mais Vivaldi non tardara en descubrir a causa do fracaso. Como non puidera acudir aos ensaios, deixara todo nas mans do empresario e do primeiro clavecinista, quen, atopando os seus recitativos difíciles de interpretar, os modificara ao seu antollo e os estragara. (Calveiro 2010a: 29)

Es en este mismo teatro donde se estrena el *Motezuma* de Antonio Vivaldi, con libreto de Alvise Giusti, en la temporada operística del otoño de 1733 y donde, como ya hemos señalado, se desarrolla el capítulo séptimo de *Concierto barroco*, el más extenso de la novela. Asistimos aquí al ensayo general de la ópera, «el último ensayo, con luces, maquinarias, y todo» (Carpentier 2002: 63-64). El narrador describe las tramoyas, el escenario, los decorados del teatro y, sobre todo, a Vivaldi en el papel de director y *concertino*:

Hiciéronse escuchar nuevamente los martillos de los «mori» [...], pero ahora el sonido de sus martillazos se confundió con el de los presurosos martillazos de los tramoyistas del Sant'Angelo que, tras del telón de terciopelo encarnado, acababan de colocar la gran decoración del primer acto. Afinaban cuerdas y trompas los músicos de la orquesta, cuando el indiano y su servidor se instalaron en la penumbra de un palco. Y, de pronto, cesaron los martillazos y afinaciones, se hizo un gran silencio y, en el puesto del director, vestido de negro, violín en mano, apareció el Prete Antonio, más flaco y narigudo que nunca, pero acrecido en presencia por la ceñuda tensión de ánimo que, cuando había de enfrentarse con tareas de arte mayor, se le manifestaba en una majestuosa economía de gestos –parquedad muy estudiada para hacer resaltar mejor las resueltas y acrobáticas arremetidas que habrían de magnificar su virtuosismo en los pasajes concertantes. Metido en lo suyo, sin volverse para mirar a las pocas personas que, aquí, allá, se habían colado en el teatro, abrió lentamente un manuscrito, alzó el arco – como *aquella noche*– y, en doble papel de director y de ejecutante impar, dio comienzo a la sinfonía, más agitada y ritmada –acaso– que otras sinfonías suyas de sosegado tempo, y se abrió el telón sobre un estruendo de color. (Carpentier 2002: 64-65)

A lo largo de este capítulo, Carpentier parafrasea casi íntegramente el libreto de *Motezuma* (cfr. Rajaonarivelo 2012: 125-131). El texto de Giusti, que aparece «citado *in extenso*, comentado, impugnado y defendido» (Campuzano

obstinados escenógrafos, empeñados en converteren as óperas nun circo de máquinas e tremoias para abraio do público. De axustar as excesivas caxemiras e brocados dos xastres, que pretenden lucir o seu traballo coa agulla como se da proclamación dun príncipe elector se tratase. De loitar cos ripios e argumentos duns libretistas que cren ser o senlleiro poeta compoñendo en vinte cantos as fazañas daquel cabaleiro lorenés que liberou Xerusalén na primeira cruzada. E despois está o aluguer dos palcos aos insignes patricios venecianos, algúns dos cales levan xeracións sen pagar a renda, mais ¿quen se atreve a reclamarlle nada a un membro do Gran Consello da Serenísima? [...]» (Calveiro 2010a: 33-34).



2013) en estas páginas, está redactado en base a una traducción de la *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América Septentrional*, conocida por el nombre de *Nueva España* de Antonio de Solís y Rivadeneira (1609-1686), aunque en la ficción sea el relato sobre México que hiciera el criollo lo que inspirara a Vivaldi para componer una ópera de argumento americano: «“¡Magnífico para una ópera!”, exclamaba el pelirrojo, [...] “No falta nada. Hay trabajo para los maquinistas. Papel de lucimiento para la soprano –la india esa, enamorada de un cristiano [...]”» (Carpentier 2002: 54). La del *Moteczuma* de Vivaldi es la primera aparición de un tema americano en la ópera universal: la crónica española se tradujo al italiano en 1699, una segunda traducción se publicó en Venecia en 1704 y la ópera de Vivaldi se estrenó en 1733 (Müller-Bergh 1975: 454).

La descripción de los decorados empleados en la representación permite al narrador de *Concierto barroco* establecer paralelismos entre México –escenario de la acción operística– y Venecia –ciudad en la que se encuentran los personajes de la novela–, ambas ciudades lacustres atravesadas por canales¹⁵¹:

Recordó de pronto el indiano el tornasol de flámulas y gallardetes que hubiese contemplado, cierto día, en Barcelona, con esa encendida selva de velámenes y estandartes que, sobre proas de naves, alegraban el lado derecho del escenario, mientras, a la izquierda, empavesando las macizas murallas de un palacio, eran oriflamas y banderolas de púrpura y amaranto. Y, sobre un brazo de agua venido de la laguna de México, un puente de esbelta arcada (harto parecido, tal vez, a ciertos puentes venecianos) separaba el atracadero de los españoles de la mansión imperial de Montezuma. (Carpentier 2002: 65)

Y cruza el puente, que ahora resulta sorprendentemente parecido al de Rialto y, pura y digna, clama ante el Conquistador [...]. (Carpentier 2002: 67)

Leyendo el capítulo sobre el ensayo general de *Moteczuma* podemos hacernos una idea de cómo fue la representación de la ópera, a pesar de que el novelista, en cierta medida, reinventa literariamente su contenido, sobre todo en lo que se refiere a la musicalización y la orquestación, así como a la puesta en

¹⁵¹ Sobre la comparación de ambas ciudades en otras obras literarias, como *El licenciado Vidriera* (1613), de Miguel de Cervantes; *México en 1554. Segundo diálogo* (1554), de Francisco Cervantes de Salazar, y en el decimotercer capítulo de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1575), de Bernal Díaz del Castillo, *vid.* Campuzano (2013).



escena (Rajaonarivelo 2012: 122, 125)¹⁵². Carpentier nos presenta a Vivaldi en el doble papel de director y ejecutante (Carpentier 2002: 64), dirigiendo a los músicos y los cantantes con el arco de su violín, corrigiendo la partitura en el descanso entre actos, mientras los músicos de la orquesta «se ponen a pelar naranjas o empujan las fiascas de tintazo» (Carpentier 2002: 69). Asistimos al cambio de escena «como sólo, por operación portentosa de sus *machinas*, las hacen los tramoyistas venecianos» (Carpentier 2002: 70). En lo que se refiere a los nombres de los intérpretes, Carpentier los sacó del libreto original y aparecen con esa misma identidad y tesitura en su novela: el bajo Massimiliano Miller interpreta el papel de Moctezuma con el disfraz que ha tomado prestado del Amo (Carpentier 2002: 68); el papel de Mitrena lo canta la contralto Anna Girò; la soprano Giuseppa Pircher hace el papel de Teutile, hija de Moctezuma; y los papeles de hombres jóvenes, que en la convención barroca corresponden a un registro más agudo, los cantan dos castrados¹⁵³ –Francesco Bilanzoni como Fernando Cortés y Mariano Nicolini como Asprano, general del ejército mexicano– y una mujer, en el papel de Ramiro, el joven hermano de Fernando, particularidad que Carpentier no deja de subrayar (Rajaonarivelo 2012: 125, 141): «Ramiro, hermano menor del conquistador Don Hernán Cortés, cuyo papel de varón nos canta ahora la Signora Angiola Zanuchi...» (Carpentier 2002: 66).

En el momento en que Anna Girò aparece sobre el escenario, Filomeno hace notar a su amo: «No podía faltar en el drama [...]. Es Anna Giró, la querida del Fraile Antonio. Para ella es siempre el primer papel» (Carpentier 2002: 66). Y aunque el Amo criollo le reprende por su comentario, ninguno de los personajes parece poner en duda esa afirmación en ningún momento. Al final del ensayo, el Prete muestra «repentina prisa por marcharse, a una impaciente

¹⁵² La partitura de la ópera estuvo desaparecida hasta los últimos años del siglo XX y no fue hasta 2002 cuando el musicólogo Stefan Voss identificó el manuscrito de la Sing-Akademie de Berlín como el *Moteczuma* perdido de Vivaldi. Sobre el conocimiento que Carpentier pudiera tener de la obra a partir de descripciones o reconstrucciones anteriores, *vid.* Carpentier (2002: 99); Rajaonarivelo (2012: 122-125).

¹⁵³ Sobre el protagonismo que llegaron a tener los castrados en esta época como intérpretes de ópera, es muy interesante la perspectiva que ofrece la película *Farinelli* (Corbiau, dir., 1994), basada en la biografía de este célebre *castrato* italiano. Curiosamente, el actor que interpreta a Farinelli, Stefano Dionisi, es el mismo que hace el papel de Antonio Vivaldi en la película de Jean-Louis Guillerrou *Antonio Vivaldi, un prince à Venise* (2006).



llamada de la guapa Anna Giró que había aparecido, pero ahora sin el realce de luces y tramoya, al fondo del escenario» (Carpentier 2002: 76-77). También en *Settecento* se alude a la cohabitación del compositor con la *prima donna* cuando Carlo Torttoni, acompañando a un desorientado Aldo, les visita en la casa que ambos comparten –y en la que también vive Paolina, la hermana de la cantante– en la Fondamenta del Dose¹⁵⁴:

Ao escoitar o nome do preste, o enmascarado ve a oportunidade de galantear de novo á deliciosa Anna Giró, así que se ofrece como improvisado paladín do indefenso aprendiz¹⁵⁵. [...] Aldo segue as alancadas de Torttoni e, despois de serpear por pontes e calellas durante un bo treito, chegan á Fondamenta del Dose. (Calveiro 2010a: 48)

En *Concierto barroco*, el teatro Sant'Angelo no sólo es el espacio de la representación de la ópera, sino que también es el lugar donde se produce la catarsis del Amo criollo, lo que supondrá un punto de inflexión en su viaje por Europa y despertará su deseo de regresar a México. Por otra parte, la interpretación que el compositor veneciano hace de la historia de México en su *Motezuma* sirve a Carpentier para introducir en la novela algunas pinceladas de su teoría de lo real maravilloso en relación con la historia y la realidad americanas, así como una reflexión sobre lo verdadero y lo verosímil en el teatro (Parisot 2006: 11).

El negro Filomeno y el Amo criollo asisten a una reinterpretación de la historia mexicana en que los hechos aparecen desvirtuados, los nombres de los personajes, e incluso su sexo, cambiados, y el final del drama poco tiene que ver

¹⁵⁴ Calveiro describe el origen y la evolución de la relación de la singular pareja: «Coñecéranse alá polo ano 1723 en Mantua e a partir dese día Anna foi a discípula e a protexida do mestre, que guiou a súa carreira con man de ferro ata que no ano 1726 lle deu o papel principal na súa opera *Farnace*. Annina daquela tiña dezasete anos e Vivaldi corenta e oito. Despois viñeron as viaxes por media Europa e as actuacións en teatros e salóns de Dresde, Roma ou Amsterdam. Ao comezo, as leas entre o mestre e a súa pupila, entre os afervoados amantes, ficaban na intimidade do fogar ou dunha carruaxe ou do cuarto dunha fonda, mais engorde se fixeron públicas e ben coñecidas por todos. [...] o cardeal lles prohibiu a ambos os dous a entrada na cidade do Po para a estrea da ópera que pechaba a tempada, pois dicía que Vivaldi macelaba a súa condición de crego por negarse a oficiar misa e por manter unha relación inmoral coa cantante» (Calveiro 2010a: 30-31).

¹⁵⁵ El propio Goldoni, personaje que se oculta detrás del Carlo Torttoni de *Settecento*, efectivamente elogia las bellezas de la contralto en sus *Mémoires*: «[...] Mademoiselle Giraud, jeune Chanteuse, née à Venise, mais fille d'un Perruquier François. Elle n'étoit pas jolie, mais elle avoit des graces, une taille mignone, de beaux yeux, de beaux cheveux, une bouche charmante, peu de voix, mais beaucoup de jeu» (Goldoni 1787: I, 287). Tampoco el negro Filomeno de *Concierto barroco* es insensible a «las redondas caderas y el sonrosado escote de Anna Giró» (Carpentier 2002: 69).



con los acontecimientos reales tal y como quedaron recogidos en las crónicas de la conquista de México. Ante la tergiversación de los hechos, el indiano se siente furioso «y gritando “falso, falso, falso, todo falso”, corre hacia el preste pelirrojo, que termina de doblar sus partituras, secándose el sudor con un gran pañuelo a cuadros» (Carpentier 2002: 73-74). El protagonista de la novela acusa a Vivaldi de no ajustarse a los hechos históricos al componer su ópera, pero «la ópera no es cosa de historiadores» (Carpentier 2002: 74). Así, el compositor veneciano justifica la modificación de los hechos para ajustarse a las características del drama: hacer referencia a todos los personajes históricos que participaron en la conquista «hubiera roto la unidad de acción», y la muerte del emperador Moctezuma, que según el indiano fue lapidado, resultaría «muy feo para un final de ópera», en opinión de Vivaldi¹⁵⁶. Además, el músico se siente libre de reescribir a su voluntad la historia de América pues, desde su punto de vista, la «Historia grande y respetable» se encuentra en lo referente a «los Santos Lugares», como Jerusalén; mientras que «en América, todo es fábula¹⁵⁷» (Carpentier 2002: 75-76).

Para el escritor cubano, lo fabuloso, lo real maravilloso es patrimonio de toda América, pues puede encontrarse en la vida cotidiana, en la historia

¹⁵⁶ «Muy feo para el final de una ópera. Bueno, si acaso, para los ingleses que terminan sus juegos escénicos con asesinatos, degollinas, marchas fúnebres y sepultureros. Aquí la gente viene al teatro a divertirse», afirma el Vivaldi de *Concierto barroco* (Carpentier 2002: 75), estableciendo contrastes con el teatro inglés e insistiendo significativamente en la imagen de Venecia como ciudad de los placeres y la diversión.

¹⁵⁷ Aquí, el término «fábula» debemos interpretarlo en un doble sentido. Por una parte, hace referencia al argumento de la tragedia según la teoría aristotélica y, por otro, aparece directamente relacionado con el concepto de lo «real maravilloso» carpenteriano. Según la *Poética* de Aristóteles, la tragedia se basa en la mimesis o imitación de acciones, y «la imitación de la acción es la fábula». Ahora bien, la poesía o el drama, entendidos como imitación, no son una mera reproducción de la realidad; sino que responden a un proceso creador, de re-creación de la realidad (Sánchez Palencia 1996: 131). Así lo explica Aristóteles en el capítulo IX de su *Poética*: «[...] la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa [...]. La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder [...]» (1451b). Y así se lo explica Vivaldi al indiano: «No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética...» (Carpentier 2002: 75). Pero además, cuando el personaje de Vivaldi describe el continente americano como algo fabuloso, Carpentier está haciendo referencia a lo que él entiende como «real maravilloso». Dice Vivaldi en la novela: «En América, todo es fábula: cuentos de Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas...» (Carpentier 2002: 76). Según Alejo Carpentier, «todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso» (Carpentier 1990: 183); lo maravilloso «surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad [...]». Y aclara que, para empezar, «la sensación de lo maravilloso presupone una fe» (Carpentier 1976: 80).



reciente de los pueblos americanos (Bueno 1975: 150; Dill 1983: 55; Paz Soldán 2008: 37):

Siempre me ha parecido significativo el hecho de que, en 1780, unos cuerdos españoles, salidos de Angostura, se lanzaron todavía a la busca de El Dorado, y que en días de la Revolución Francesa –¡vivan la Razón y el Ser Supremo!–, el compostelano Francisco Menéndez anduviera por tierras de Patagonia buscando la ciudad encantada de los Césares. [...] Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso? (Carpentier 1976: 81-83)

Así vieron también la realidad americana los primeros europeos que se enfrentaron a ella, los conquistadores españoles¹⁵⁸:

Lo real maravilloso nuestro es el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano [...]. Los libros de caballería se escribieron en Europa, pero se vivieron en América, porque si bien se escribieron las aventuras de Amadís de Gaula en Europa, es Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta con su *Historia de la conquista de la Nueva España* el primer libro de caballería auténtico. Y constantemente, no hay que olvidarlo, los conquistadores vieron muy claramente el aspecto real maravilloso en las cosas de América, y al efecto quiero recordar la frase de Bernal Díaz del Castillo cuando contempla la ciudad de México por primera vez y exclama [...]: «Todos nos quedamos asombrados y dijimos que esas tierras, templos y lagos se parecían a los encantamientos de que habla el Amadís». He aquí el hombre de Europa en contacto con lo real maravilloso americano. (Carpentier 1990: 187-188)

Vivaldi, como representante de la cultura y la perspectiva europeas, manifiesta esta misma concepción de América como algo fabuloso, maravilloso; y es este punto de vista lo que provoca que el personaje criollo se replantee su identidad. Ante la contemplación de la ópera *Motezuma*, el *dramma per musica* sobre la conquista de México compuesto por Vivaldi, el criollo experimenta una catarsis desde el punto de vista aristotélico¹⁵⁹, y es esta catarsis –junto con la

¹⁵⁸ «[...] Colón no sólo cree en el dogma cristiano: también cree (y no es el único en su época) en los cíclopes y en las sirenas, en las amazonas y en los hombres con cola, y su creencia, que por lo tanto es tan fuerte como la de san Pedro, le permite encontrarlos» (Todorov 1987: 25).

¹⁵⁹ El propio personaje hace referencia a este hecho cuando afirma que la ilusión escénica «también sirve –y esto lo escribió un filósofo antiguo– para purgarnos de desasosiegos ocultos en lo más hondo y recóndito de nuestro ser... Ante la América de artificio del mal poeta Giusti, dejé de sentirme espectador para volverme actor» (Carpentier 2002: 82).



indignación que despierta en él esta interpretación desvirtuada de los hechos históricos tal y como los presenta el compositor veneciano— la que le lleva a tomar conciencia de su americanidad.

Según Aristóteles (1449b), la contemplación de la tragedia suscita en el espectador sentimientos de compasión y miedo que generan «la catarsis de tales padecimientos». Pero no todas las situaciones ni todos los personajes son capaces de inspirar estos sentimientos. Para que se produzca la catarsis es necesario que el espectador de la tragedia perciba a los personajes y los acontecimientos representados como próximos y no del todo ajenos a su persona¹⁶⁰. Por eso, cuando en la novela de Carpentier el criollo se siente identificado con Moctezuma y los indios, y no con los conquistadores —a pesar de ser nieto «de gente nacida en Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo, hijo de extremeño bautizado en Medellín, como lo fue Hernán Cortés» (Carpentier 2002: 81)—, y experimenta compasión por los mexicanos, se está reconociendo como uno de ellos:

[...] esta tarde, hace un momento, me ocurrió algo muy raro: mientras más iba corriendo la música del Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace, pues mejor que nadie podía saber yo, nacido allá, cómo ocurrieron las cosas. Me sorprendí, a mí mismo, en la aviesa espera de que Montezuma venciera la arrogancia del español [...]. Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido. (Carpentier 2002: 82)

Es aquí cuando descubre su verdadera identidad y cuando se siente «como fuera de situación, exótico en este lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto realmente es mío», y reconoce que «*A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca*» (Carpentier 2002: 83).

¹⁶⁰ La compasión es un sentimiento de conmiseración provocado por un suceso doloroso que afecta a otra persona; pero este suceso no debe ser del todo ajeno al espectador de la tragedia, sino que, como se indica en la *Retórica*, la pena surge ante un mal «que también uno cree poder padecer o que lo puede padecer alguno de los suyos [...]». Así pues, «para sentir compasión es necesario hallarse en situación consciente de contingencia frente al mal contemplado; uno mismo o algo cercano. Esta circunstancia hace que el *distinto* [el 'otro'] no sea *distante* sino *próximo*» (Sánchez Palencia 1996: 139). Algo similar ocurre con el sentimiento de temor. En la *Poética*, Aristóteles señala que el temor propio de la imitación trágica se refiere al que nos es semejante (*vid.* Sánchez Palencia 1996: 140).



5.5. Otros escenarios de la Venecia de Vivaldi

Además del *ospedale*, los teatros y el Carnaval –entendido como cronotopo de la fiesta– en estas novelas aparecen otros espacios de la Venecia del siglo XVIII en que se mueven los personajes que, si bien tienen un menor protagonismo o no los encontramos en los tres textos, también resultan de interés para completar el retrato de este modelo urbano.

Los cafés

Los cafés como lugar de encuentro y reunión tienen un papel destacado en estas novelas. Venecia, una de las primeras ciudades europeas donde se comenzó a consumir el café –costumbre importada de los turcos de Constantinopla–, era famosa en esta época por sus cafés que, en el siglo XVIII, según Peter Ackroyd (2010: 350), llegaron a ser doscientos repartidos por toda la ciudad. De hecho, *Settecento* se abre con una escena en que los protagonistas aporrean la puerta de un café –aún cerrado, pues es de madrugada– en la plaza de San Marcos, mientras el *acqua alta*¹⁶¹ les empapa los pies:

[...] Vivaldi e o seu querido compadre, o indiano Charpentier, nin se inmutan, mentres saborean, cos pés enchoupados, o escumoso café que Floriano Francesconi lles serviu de mala gana na súa baiuca Alla Venezia Trionfante. Despois dunha noite de esmorga os dous amigos plantáranse nos soportais da Galería dos Procuradorías Novas, de diante da entrada da *bottega*, e atopáranse pechada a chave e tranca. Desgustados por non poder tomar a súa acre infusión, como todos os días que regresaban de foliada, comezaran a bater na porta cos seus cotelos.

–¡Florian, Florian! –berraba o músico.

–Unha cunquiña de *caffé*, por *favore* –engadía Charpentier no seu macarrónico italiano.

Ao taberneiro, que estaba dentro tentando evitar que a auga inundase o seu negocio, non lle quedara máis remedio que abrírlles e servirles ante o escándalo que estaban a formar. E así, namentres os dous bébedos goliardos degustan os seus cafés sentados a unha mesiña e ponderan as súas benéficas propiedades como magnífico reconstituínte e mellor remedio para toda clase de maluras, Francesconi deslómbase achicando a auga fóra do local pola porta traseira. (Calveiro 2010a: 14-15)

¹⁶¹ Sobre el fenómeno del *acqua alta* y su creciente frecuencia en la actualidad se ocupa Donna Leon en la novela del mismo título, *Acqua alta* (Leon 1996), entre otras, y a él nos referiremos en el capítulo dedicado a la autora estadounidense.



El café *Alla Venezia Trionfante*, donde Vivaldi y Charpentier se encuentran periódicamente y se reúnen con otros personajes para degustar el «beberaxe» que prepara Floriano Francesconi, no es otro que el actual café Florian, situado en la plaza de San Marcos, e inaugurado por Francesconi el 29 de diciembre de 1720 con el nombre de *Alla Venezia Trionfante* (Alberton 2011: 22; Ackroyd 2010: 350).

También en *Concierto barroco* el primer encuentro en Venecia de los personajes americanos con los músicos europeos se produce en un café. Resulta fácil establecer paralelismos entre el Charpentier y el Vivaldi de Calveiro, y el Amo y el Fraile Pelirrojo de Carpentier. En el caso de los personajes de Calveiro, el café Florian les sirve para reponerse de la juerga de la noche anterior; del mismo modo, en *Concierto barroco*, los protagonistas se refugian en el café de Victoria Arduino para huir del bullicio del Carnaval que invade la ciudad de los canales en el momento de la llegada de los forasteros a Venecia:

Por descansar del barullo y los empellones, de los zarandeos de la multitud, del mareo de los colores, el Amo, vestido de Montezuma, entró en la *Botteghe di Caffè* de Victoria Arduino, seguido del negro [...]. Allí estaba sentado ya, en una mesa del fondo, el Fraile Pelirrojo [...]. (Carpentier 2002: 39)

En tanto que lugar apto para la tertulia, y especialmente de temas intelectuales o artísticos (Muñoz Carrobbles 2010a: 157; Bolzoni 2013: 143-144), el café acoge las conversaciones de los personajes de *Concierto barroco* sobre los estrenos operísticos de la temporada, sobre la historia de México, sobre las personalidades destacadas que visitan la Serenísima República, mientras introducen en estos diálogos referencias –y algunos anacronismos, que forman parte del juego temporal de la novela– a William Shakespeare, a la pintora Rosalba Carriera, al rey Federico IV de Dinamarca y a un «rico magistrado francés» que bien podría ser Charles de Brosses (Carpentier 2002: 42).

El propio De Brosses se reúne en el Florian con los protagonistas de *Settecento*, lo que le valdrá a Vivaldi una denuncia anónima ante el Consejo de



los Diez (Calverio 2010a: 66-67), ya que a los venecianos les estaba prohibido mezclarse con los extranjeros (Diehl 1961: 92)¹⁶²:

O Prete Roxo [...] entra no café de Florian cantaruxando os improvisados primeiros acordes do adagio dun dos dous concertos *de viola d'amore* prometidos. [...] Nunha mesa do fondo, agárdao Charpentier co embaixador Broses [...]. (Calveiro 2010a: 69)

No sabemos si frecuentaron juntos los cafés venecianos, lo que sí es cierto es que Antonio Vivaldi y Charles de Broses establecieron contacto durante la visita de este último a Venecia, aunque el político francés –en el tono ligero e irónico que caracteriza sus cartas– manifiesta sus sospechas sobre la amistad interesada del *Prete Rosso*: «Vivaldi s'est fait de mes amis intimes, pour me vendre des concerts bien chers. Il y a en partie réussi, et moi, à ce que je désirais, qui était de l'entendre et d'avoir souvent de bonnes récréations musicales» (Brosses 1931: 237).

También Carlo Torttoni acude al café de Floriano Francesconi para beber el delicioso brebaje antes de enfrentarse a una noche en vela consagrada al trabajo (Calveiro 2010a: 46). Los cafés, especialmente los situados en la plaza de San Marcos, se configuran como espacios de socialización y de encuentro, adonde los personajes acuden sabiendo que van a encontrar alguien con quien charlar.

El cementerio de San Michele

Otro de los lugares más productivos en la novela de Carpentier –en cuanto espacio de lo fantástico y lo irreal, cargado de sugerencias– es el cementerio de San Michele, donde se desarrolla el capítulo sexto de *Concierto barroco*. Una vez terminada la fiesta en el Ospedale della Pietà –narrada en el capítulo

¹⁶² La vigilancia sobre los súbditos venecianos y los embajadores extranjeros era muy estrecha, ya que el gobierno de la República temía que sus ciudadanos revelasen secretos de estado o informaciones estratégicas a sus enemigos. Había espías por todas partes y el Consejo de los Diez recibía diariamente gran cantidad de denuncias a través de las *bocche di leoni*, muchas de ellas anónimas (Ackroyd 2010: 109; Diehl 1961: 96-97). Pero no era sólo la difusión de informaciones políticas lo que preocupaba a la Señoría de Venecia, también trataban de impedir que los artesanos transmitiesen los secretos de su oficio: los cristaleros de Murano, si trataban de pasar a un país extranjero, eran perseguidos y condenados como traidores a la patria (Diehl 1961: 97). Muchos viajeros hacen referencia a esta prohibición (Rousseau 1845: 312) y algunos, como Maximilien Misson (1727: I, 195), lamentan no poder conocer más de cerca la vida cotidiana de los venecianos debido a la distancia que deben mantener respecto de la población autóctona.



quinto–, la hermana tornera ofrece a los protagonistas una cesta con vituallas «para que desayunen por el camino». Con la llegada del alba, los músicos y los americanos parten en busca de un lugar tranquilo en el que conversar reposadamente, lejos de la algarabía del Carnaval cuyos festejos se están celebrando en la ciudad. El Barquero se ofrece a llevarles y les conduce, surcando las aguas de la laguna, hasta la isla de San Michele, donde se encuentra el cementerio de Venecia. El Barquero –con mayúsculas, como lo escribe Carpentier– remite enseguida al mítico barquero Caronte que conduce las almas de los mortales a través de la laguna, que ya no es otra que la Estigia, hasta el mundo de los muertos. Así, los personajes agotados después del jolgorio nocturno, «dej[ándose] arrullar por el compás de los remos» (Carpentier 2002: 52), se alejan de Venecia para desembarcar en el cementerio, donde «podrían desayunar tranquilos», como les indica el Barquero.

Es precisamente en el cementerio donde se evidencia «el desplazamiento de las condiciones espacio-temporales» (Norcisa López 2004: 178) que caracteriza a la novela de Carpentier o, mejor, donde el tiempo queda suspendido –Esther Mocega-González (1976: 270, 272) habla de un tiempo inmóvil, mesiánico; y Klaus Müller-Bergh (1978: 535), de un tiempo cósmico¹⁶³–, donde la realidad de los personajes ya no está sujeta a las leyes del transcurso cronológico del tiempo. Así, mientras el mexicano, con su relato sobre la conquista de América, «acab[a] por posesionarse de los personajes» del siglo XVI, y el negro Filomeno describe el concierto improvisado en el *ospedale* la pasada noche como una *jam session*, valiéndose de un término de reciente cuño –«palabras que, por lo raras, parecían desvaríos de beodo» (Carpentier 2002: 59)– y poniendo de manifiesto el desfase cultural, Antonio Vivaldi nota la presencia de la tumba de Ígor Stravinski:

[...] el veneciano [...] dio algunos pasos, deteniéndose, de pronto, ante una tumba cercana que desde hacía rato miraba porque, en ella, se ostentaba un nombre de sonoridad inusitada en estas tierras. «IGOR STRAVINSKY», dijo,

¹⁶³ Parece evidente que los protagonistas «actúan en un tiempo cósmico, en una eternidad no sujeta a las leyes de la cronología normal, donde [...] pueden viajar en cualquier dirección del siglo XVIII al XX» (Müller-Bergh 1978: 535).



deletreando. «Es cierto –dijo el sajón, deletreando a su vez–: quiso descansar en este cementerio». (Carpentier 2002: 57)

A partir de entonces, los protagonistas se enzarzan en una discusión sobre el estilo del compositor ruso, sus óperas más destacadas, los músicos «modernos» o la importancia de conocer las obras de los antiguos maestros. Sin embargo, y esto es lo que sorprende al lector, a los personajes no les resulta extraña la presencia de la tumba del músico fallecido en 1971¹⁶⁴.

Ya de vuelta del cementerio, la embarcación en que viajan los protagonistas se encuentra en el Gran Canal con un cortejo fúnebre:

Al pasar frente al palacio Vendramin-Calergi notaron Montezuma y Filomeno que varias figuras negras –caballeros de frac, mujeres veladas como plañideras antiguas–, llevaban, hacia una góndola negra, un ataúd con fríos reflejos de bronce. «Es de un músico alemán que murió ayer de apoplejía –dijo el Barquero, parando los remos–: Ahora se llevan los restos a su patria. Parece que escribía óperas extrañas, enormes, donde salían dragones, caballos volantes, gnomos y titanes [...]». Las figuras negras, envueltas en gasas y crespones, colocaron el ataúd en la góndola funeraria que, al impulso de pértigas solemnemente movidas, comenzó a navegar hacia la estación de ferrocarril [...]. «Tengo sueño», dijo Montezuma, repentinamente agobiado por un enorme cansancio. «Estamos llegando –dijo el Barquero [...]». (Carpentier 2002: 61)

De nuevo, los personajes han viajado en el tiempo, hasta el siglo XIX, para asistir al cortejo fúnebre de Richard Wagner, fallecido en Venecia el 13 de febrero de 1883. El Barquero vuelve a recuperar protagonismo para referirse a la muerte del músico alemán, lo que refuerza la identificación con Caronte; y es este Barquero quien conduce al Amo disfrazado de Moctezuma hasta su hospedería para que duerma un larguísimo sueño, un sueño casi eterno, que le trasladará al otoño de 1733, al ensayo general del *Motezuma* de Vivaldi¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Según Todorov (1982: 43-44), para que se produzca el efecto fantástico es fundamental que el lector considere el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, ya que de lo contrario estaríamos ante el género de lo maravilloso, un universo sobrenatural en el que no es pertinente la vacilación ante acontecimientos prodigiosos o inexplicables. Y esto lo logra Carpentier introduciendo personajes históricos y hechos reales en su novela. Efectivamente, como indica «el sajón» –es decir, Haendel–, Stravinski «quiso descansar en este cementerio», y aún hoy puede visitarse su tumba en San Michele. Así, al representar un mundo plagado de detalles realistas e históricos, los elementos sobrenaturales no parecen destinados a «evocar un universo distinto del nuestro» (Todorov 1982: 90), lo que permite al lector –como señalábamos antes– tomar como real el mundo de los personajes de ficción.

¹⁶⁵ La elección de Venecia como espacio de lo fantástico, de lo misterioso, de la transición entre realidad y sueño, de los estados alterados de conciencia, es frecuente en la literatura. Sirvan, como ejemplo, los casos ya mencionados de *Le diable amoureux* (1772) de Jacques Cazotte y *La morte amoureuse* (1836) de



Los palacios

Además del palacio Vendramin-Calergi, actual casino de Venecia y residencia en la que falleció el compositor alemán, encontramos en estas novelas otros *palazzi* venecianos con nombre propio, como el Palazzo Mocenigo, perteneciente a una de las antiguas familias de la aristocracia veneciana y situado en el Gran Canal, entre la *Accademia* y el puente de Rialto, donde el Vivaldi de *Settecento* acude a conversar con el fantasma de Giordano Bruno¹⁶⁶:

O mestre medita se ir de visita ata o vello pazo dos Mocenigo para botar unha parolada coa pantasma de Giordano Bruno. O malogrado alquimista adoita andar por alí arrastrando o seu corpo, tismado polas lapas nas que ardeu tras auto de fe da Inquisición, ante a desesperación da servidume, farta de pasar acotío a vasoira e o plumero para limpar a borralla que deixa ao seu penoso tránsito. [...] denantes de esvaecer, alporizado, a través da parede da estancia, enfeitada cun mosaico de vidros das máis variadas cores que conformaban unha cruel escena de caza. (Calveiro 2010a: 35)

Y, por supuesto, el más famoso de los palacios venecianos, el Palacio Ducal, algunas de cuyas estancias aparecen descritas en *Settecento*, cuando Vivaldi debe entrevistarse con los inquisidores de la República tras ser denunciado anónimamente (Calveiro 2010a: 66-68):

A deliberación demórase e o mestre Vivaldi agarda inqueda no *anticollegio*, no segundo andar do pazo ducal. Aburrido pola longa espera, contempla as mitoloxías dos lenzos que o arrodean e, con degoxo, percorre os corpos sensuais que os habitan: Mercurio, Venus, Minerva, Ariadna, Baco...¹⁶⁷ Nesta requintada antecámara, decorada do teito ao chan con artesóns dourados, é onde adoitan agardar os embaixadores e as legacións estranxeiras denantes de seren recibidos en audiencia polo Dux o polo Gran Consello que rexe os destinos dos venecianos e que conforman as vellas familias de patricios inscritas no chamado Libro de Ouro. (Calveiro 2010a: 66)

Théophile Gautier, ambos ambientados en la Venecia del siglo XVIII –a pesar de que el relato de Gautier data de 1836, la ciudad que retrata es la del siglo anterior (Gaudon 1981: 17)–, ambos ejemplos paradigmáticos de la literatura fantástica francesa. También podría tenerse en cuenta el caso de Charles Dickens que en sus *Estampas de Italia*, donde narra su viaje por Italia en 1844 describiendo cada una de las ciudades visitadas, presenta su estancia en Venecia como un sueño continuo –no en vano, mientras que el resto de capítulos llevan por título el nombre de la ciudad correspondiente, el dedicado a Venecia se llama «Un sueño italiano» (Dickens 2002: 119-131). Y, por citar una referencia más actual, *La cité travestie*, de Mélanie Fazi (2008), un relato donde la ciudad de los canales cobra vida y se apodera de algunos de sus visitantes.

¹⁶⁶ Sobre la leyenda del fantasma de Giordano Bruno y sus apariciones en el palacio Mocenigo, *vid.* Gómez Borrero (2011: 23-27).

¹⁶⁷ Para una descripción detallada de la decoración del Palacio Ducal, *vid.* Ruskin (2000: 351-437).



El ghetto

Uno de los espacios mitificados de Venecia, no sólo por sus características físicas –un espacio cerrado, cárcel para quienes viven dentro, lugar misterioso y prohibido para quienes viven fuera de él–, sino también por la productividad que ha tenido este espacio en la literatura y el cine es el gueto. Lo encontramos ya en la comedia de William Shakespeare *El mercader de Venecia* (1596-1597) –y su correspondiente adaptación cinematográfica (Radford, dir., 2004)¹⁶⁸. En *Settecento*, Calveiro (2010a: 107) nos lo presenta como un eco de la Basílica de San Marcos: «os venecianos [...] dedicaron ao evanxelista un monumental relicario bizantino coroado por cinco cúpulas douradas ás que dan réplica no Ghetto outras tantas sinagogas».

El término «gueto» –judería marginada dentro de una ciudad– procede del italiano ‘*ghetto*’ y este, a su vez, del dialecto véneto: ‘*geto*’, lugar donde se funde metal para fabricar cañones (Brewer 2006: 65; Boerio 1867: § ghetto, § geto; Zingarelli 2010: § ghetto). Y es que, precisamente, el primer gueto de la historia fue el *Ghetto Novo* de Venecia, creado en 1516 para albergar a los judíos residentes en la ciudad, en su mayoría de origen alemán, y ubicado en un lugar donde había existido una fundición. Aunque la actividad de los prestamistas judíos había sido autorizada por el gobierno de Venecia, durante todo el *Quattrocento* los hebreos tenían prohibido permanecer en la ciudad durante más de quince días seguidos, y debían espaciar cuatro meses sus visitas. Además, sólo se les permitía trabajar en determinados bancos y debían llevar una insignia o un sombrero amarillo identificativos. Sin embargo, mediante diversos subterfugios, los hebreos lograban evitar estas restricciones, y hay pruebas de que muchos tenían domicilio en la ciudad de los canales pese a la prohibición expresa de hacerlo. A principios del siglo XVI, a pesar de su aparente esplendor, la República de Venecia estaba en crisis: envuelta en varias guerras, presionada por lo patricios que necesitaban dinero para continuar con

¹⁶⁸ Como indican Shaul Bassi y Alberto Toso Fei en su libro *Shakespeare in Venice* (2007: 151), el dramaturgo inglés no nombra explícitamente en su obra el gueto, el barrio hebreo de Venecia. En las acotaciones, las únicas indicaciones son «una calle de Venecia» (acto II, escena II), «habitación en la casa de Shylock» (acto II, escena III), «la calle donde vive Shylock» (acto III, escena V).



sus actividades económicas, empobrecida por un repentino aumento de la población, etc. El Senado veneciano valora entonces la posibilidad de renovar los acuerdos firmados con los judíos, cuyo «cuartel general» se encontraba entonces en Mestre, y que con su actividad de prestamistas podían facilitar la circulación del dinero en efectivo que necesitaba la República en ese momento¹⁶⁹. Se decide permitirles continuar con el ejercicio del préstamo, tanto contra empeño como con garantía escrita. Según el acuerdo de 1508, podían aceptar cualquier tipo de empeño salvo armaduras y objetos sagrados, como cruces, cálices, paramentos, misales, etc.; se les eximía de cualquier responsabilidad en caso de incidente, hurto, incendio o saqueo; la duración máxima del préstamo podía ser de quince meses; podían alquilar las casas en la ciudad, pero sin derecho a adquirirlas en propiedad; se les permitía tener un cementerio propio (en el Lido), una sinagoga y un albergue para recibir «hebreos extranjeros»; desde el Jueves Santo hasta el domingo de Pascua debían permanecer encerrados en casa, tanto por respeto a los cristianos como por su propia seguridad. A cambio, las autoridades locales les protegían y garantizaban su seguridad (Calimani 2001: 40-41).

Pero en los años siguientes, a raíz de las epidemias de peste, las prédicas de frailes y sacerdotes fanáticos, y las protestas populares contra los judíos, se empieza a considerar necesario su confinamiento en un espacio cerrado, pues hasta entonces los hebreos habían vivido repartidos en diferentes zonas de la ciudad. La primera propuesta llegó al *Consiglio dei Pregadi* en marzo de 1515, de parte de un patricio, Emo Zorzi, que sugería que los hebreos de Venecia fuesen recludos en la isla de la Giudecca¹⁷⁰. Los líderes judíos se opusieron a esta elección y propusieron una alternativa: Murano (Bassi y Toso Fei 2007: 151-152).

Un año después, el 20 de marzo de 1516, Zaccaria Dolfin atacó duramente a los hebreos, acusándoles de muchas iniquidades, de construir ilegalmente

¹⁶⁹ Sobre el funcionamiento del comercio y la economía venecianos en esta época, *vid.* Burke (1996: 88-98, 106-107). Sobre los primeros prestamistas y el origen de los bancos, es muy interesante el libro *Mercaderes y banqueros de la Edad Media*, de Jacques Le Goff (2010).

¹⁷⁰ Se ha especulado a menudo sobre el origen del nombre de Giudecca –al principio, la isla era conocida como Spinalunga– relacionándolo con la presencia de judíos en ella. Sin embargo, hay diferentes versiones y esta hipótesis parece tener una base más legendaria que real (*vid.* Calimani 2001: 6).



sinagogas y de corromper al Estado, y pidió que fuesen confinados en el *Ghetto Novo*, espacio similar a una fortaleza, donde había existido una fundición, ya en desuso, en la parroquia de San Girolamo. El dux y los patricios dieron su aprobación, pensando que de esta manera se restringían las libertades de los judíos y sería más fácil controlar sus actividades. El 29 de marzo de 1516 se dictó un decreto según el cual los judíos tenían la obligación de residir en el *ghetto*:

Li Giudei debbano tutti abitar unidi en la Corte de Case, che sono in Ghetto appresso San Girolamo; ed acciocché non vadino tutta la notte attorno: Sia preso che dalla banda del Ghetto Vecchio dov'è un Ponteselo piccolo, e similmente dall'altra banda del Ponte siano fatte due porte cioè una per cadauno di detti due luoghi, qual Porte se debbino aprir la mattina alla Marangona e la sera siano serrate a ore 24 per quattro Custodi Cristiani a ciò deputati e pagati da loro Giudei a quel prezzo che parerà conveniente al Collegio Nostro. (Calimani 2001: 43)

El recinto debía ser completado con dos altos muros: todas las salidas serían cerradas y las puertas y las ventanas tapiadas, salvo las dos entradas indicadas en el decreto. Los judíos debían pagar a los vigilantes cristianos que guardarían las puertas del gueto durante la noche, además de dos barcas que continuamente, día y noche, recorrerían los canales que circundaban la zona¹⁷¹. A pesar de todas estas restricciones, los judíos habían conseguido su objetivo, perseguido desde el siglo XIV: un barrio propio en el que residir.

Este sistema de vigilancia y el encierro de los judíos en el barrio hebreo son descritos por Marcos Calveiro en su novela, cuando uno de sus erráticos paseos por la ciudad lleva a Aldo a los alrededores del gueto:

[...] un día en que se despistou, rematou perante o Ghetto, a esa hora temperá en que os gardas abren as dúas pontes para que os prestamistas e farrapeiros xudeus acudan a pechar tratos polas rúas da Serenísima, que negociar poden negociar, mais cando o sol se pon no horizonte deben regresar ás súas casas do gueto, onde pasarán a noite a bo recado, pechados a barra e pedra, ata o día seguinte. (Calveiro 2010a: 24)

El debate contra los judíos nunca se llegó a calmar del todo. Periódicamente surgían protestas contra los hebreos, incitadas por predicadores exaltados que

¹⁷¹ Como se puede ver aún hoy en el plano actual de Venecia, el gueto es una isla totalmente rodeada de canales, un espacio aislado.



consideraban que todas las desgracias se debían a los judíos y que Dios había retirado su favor a las ciudades que acogían a estos infieles. Para tratar de contrarrestar el peso de los prestamistas judíos en la sociedad, la iglesia creó los Montes de Piedad, que tenían el objetivo de prestar dinero a los pobres sin cobrarles intereses. Sin embargo, la mala gestión de estas instituciones y lo limitado de sus funciones hacían que los bancos de los hebreos siguiesen resultando más útiles al Estado y a los patricios. Además, en 1541, debido a la llegada de los judíos españoles y portugueses expulsados de sus territorios en 1492 y 1496 respectivamente, el gueto tuvo que ampliarse¹⁷², incluyendo también la calle del *Ghetto Vecchio* (Calimani 2001: 52; 2002: 9).

Aún hoy sigue habiendo judíos en el gueto de Venecia, aunque evidentemente ya no es un lugar aislado. Las sinagogas siguen celebrando sus ceremonias, hay un colegio judío, tiendas de antigüedades y de artículos religiosos y restaurantes *kosher*, además de un museo hebraico, y en las guías turísticas aparece como un lugar de interés para visitar.

Son otros muchos los escenarios de Venecia retratados en estas novelas¹⁷³, como los canales y la laguna con sus islas, por donde pasean en barca las alumnas del Ospedale della Pietà (Scarpa 2010: 52-53, 59, 110-111, 130) y donde desaparecen los cadáveres engullidos por las turbias aguas (Calveiro 2010a: 55); la ensenada de la Misericordia, desde donde Caterina intenta huir de Venecia a bordo de un barco con la ayuda de Casanova y Aldo; la *Piazzetta*, donde el león alado de la República observa, desde lo alto de su columna, los vaivenes de los personajes de la novela de Calveiro (2010a: *passim*); la Fondamenta del Dose, donde se encuentra la residencia que Antonio Vivaldi comparte con Anna Girò (Calveiro 2010a: 58).

¹⁷² En el gueto de Venecia, a mediados del siglo XVII, llegaron a vivir casi cinco mil hebreos (Calimani 2001: 169). El hacinamiento de las familias judías se manifiesta en el número de plantas de los edificios de viviendas del gueto, que superan en altura a las del resto de la ciudad.

¹⁷³ Calveiro ha elaborado un mapa de *Settecento*, incluido en su blog (Calveiro 2010b), donde señala los escenarios de Venecia en los que se desarrolla fundamentalmente la acción de la novela, y que puede consultarse directamente en la siguiente dirección: <https://maps.google.es/maps/ms?hl=gl&ie=UTF8&msa=0&msid=108127132821917701511.00048147dce889b5532f9&t=h&z=15>.



5.6. Venecia en *Concierto barroco*, *Stabat Mater* y *Settecento*

La ambientación histórica de estas novelas es lo que ha permitido a sus autores transmitir una imagen mucho más viva y, sobre todo, más positiva de Venecia, en comparación con la que encontraremos en las novelas de Eduardo Mendoza y Donna Leon. A pesar de que en los siglos XVII y XVIII Venecia ya había perdido todo su poder bélico, político y económico, y estaba encerrada en sí misma, librándose a los placeres y la diversión de la música, el teatro, el Carnaval..., la estampa de la Venecia de esta época que nos ha llegado a través de los testimonios de viajeros y que también recogen las tres novelas analizadas en este capítulo, encandiló a todos los que la observaron y, como podemos comprobar, sigue siendo fuente de inspiración para numerosos creadores.

El ambiente que reflejan estas novelas presenta dos claras vertientes: una abiertamente festiva, la referida al Carnaval, a las representaciones en los teatros, a los actores y cantantes de ópera, a las fiestas populares en la plaza de San Marcos, a la animación de los cafés, etc. Por otra parte, también se refleja un aspecto mucho más sobrio, vinculado a la religión, a la música sacra, a la vida en los conventos y en los *ospedali* –encarnada fundamentalmente en el Ospedale della Pietà, en este caso–, al control que la Señoría y, particularmente, el temible Consejo de los Tres, ejercía sobre la población veneciana, a las amenazas anónimas en las *bocche di leoni*, a la prohibición expresa de entablar relaciones con los extranjeros.

Mientras que la visión de Venecia en *Stabat Mater* (2008) es ciertamente limitada, debido al aislamiento en que viven la narradora y sus compañeras, recluidas en el Ospedale della Pietà, *Settecento* (2010) y *Concierto barroco* (1974) ofrecen un panorama mucho más amplio. En la novela de Marcos Calveiro, además, un Santiago de Compostela triste y empobrecido sirve de contrapunto a la Venecia festiva y exuberante donde se inician las peripecias de los protagonistas. La ciudad que nos presenta Carpentier se aproxima a un cuadro cubista, donde se presentan simultáneamente todos sus aspectos –esto es especialmente evidente en el pasaje referido al Carnaval (Carpentier 2002: 36-39)– «tal y como la vería el ojo del habitante de la gran ciudad, inmerso en el



tumulto, es decir, [...] mediante la metonimia o contigüidad» (Izquierdo 2004: 159).

La figura de Vivaldi nos ha servido para articular este apartado, y no sólo por ser uno de los personajes protagonistas que las tres novelas tienen en común, sino también por ser una figura representativa de la Venecia de su tiempo (Barbier 2005: 22) y por aunar en su persona estas dos facetas, más vivaz y más grave, en su personalidad: como compositor y empresario operístico, por un lado, y como sacerdote y autor de música sacra, por otro.

El personaje de Vivaldi fue tan controvertido en su momento que llegó a estar en el punto de mira del terrible Consejo de la Serenísima República –como podemos leer en *Settecento* (Calveiro 2010a: 66-68)–; y aunque querido y admirado por sus compatriotas, sus métodos, considerados poco ortodoxos, y su modo de vida en apariencia poco apropiado para un sacerdote, dieron mucho que hablar –a pesar de la tolerancia y la libertad de costumbres que caracterizaban a la Venecia barroca.

Vemos además cómo los teatros, que tanta importancia tenían en la Venecia barroca, adquieren un papel protagonista en *Settecento* y, especialmente, en *Concierto barroco*, donde se convierten en el espacio de la catarsis del Amo. Su estancia en Venecia, en el curso del viaje que ha emprendido hacia el Viejo Continente, en sentido contrario al que emprendieron los descubridores del Nuevo Mundo, le permite conocer su verdadera identidad. Venecia, ese espacio exótico y alejado –aunque, como hemos visto, comparte elementos con el México del que procede el criollo– ofrece al personaje una nueva perspectiva de sí mismo. Como escribe Todorov en *La Conquista de América: la cuestión del otro*, «una vez más, el conocimiento de uno mismo pasa por el conocimiento del otro» (Todorov 1987: 264) o, en palabras del propio personaje carpenteriano: «A veces es necesario alejarse de las cosas [...] para ver las cosas de cerca» (Carpentier 2002: 83).

6. EDUARDO MENDOZA: VENECIA VISTA POR UN TURISTA

Dada la diferencia de extensión entre una novela aislada y una serie de más de veinte libros, además de otras discrepancias referentes al género literario de los textos, la intención de los autores o el argumento de las novelas, resulta difícil hallar un equilibrio en el análisis de las distintas obras tratadas en este estudio; sin embargo, y contando con estas limitaciones de partida, vamos a tratar de establecer una serie de paralelismos en el tratamiento que Eduardo Mendoza (Barcelona, 1943) y Donna Leon (Montclair, Nueva Jersey, 1942) hacen de la ciudad de Venecia en sus respectivas novelas. A diferencia de las obras de Carpentier, Scarpa y Calveiro analizadas en el capítulo anterior, ambientadas en la Venecia barroca y con Vivaldi como uno de los personajes principales, Mendoza y Leon retratan la ciudad actual. Como veremos a continuación, existen una serie de elementos en común entre estos dos últimos autores y otros que son divergentes. Cada uno, por supuesto, aborda estos temas desde puntos de vista muy diferentes, condicionados tanto por la experiencia del autor en la ciudad de los canales como, sobre todo, por la identidad de los protagonistas y su relación con el espacio urbano de Venecia.

Por ejemplo, mientras que Donna Leon reside en la ciudad de San Marcos desde hace más de treinta años y el protagonista de sus novelas, el comisario Guido Brunetti, es «un veneciano de toda la vida con varias generaciones de venecianos a sus espaldas» (Andrés Argente 2011: 199), tanto Eduardo Mendoza como el protagonista de *La isla inaudita*, el señor Fábregas, viven la experiencia veneciana desde el punto de vista del forastero, sufriendo todas las incomodidades reservadas a los turistas, aunque, finalmente, Fábregas decida fijar definitivamente su residencia en esta ciudad.

Si una de las características de la novela policiaca escrita en los últimos años es que cada vez hace un análisis más profundo de los espacios en los que se mueven los personajes, en general debido a que los autores residen en las ciudades en las que ambientan sus libros, dándonos la perspectiva del nativo o del residente en un lugar determinado (Erdmann 2009) –como sucede en el caso de Leon–, la novela de Mendoza nos ofrece una visión opuesta y



complementaria: la del visitante que, en principio, acude a la ciudad con el objetivo de pasar en ella un breve periodo. Aunque, como veremos, las intenciones iniciales del señor Fábregas se modificarán con el paso del tiempo.

Esta visión del «extranjero» presentada a través de las experiencias del señor Fábregas se verá completada por la imagen de la ciudad ofrecida por María Clara, el personaje veneciano que hará las veces de cicerone del primero. María Clara conoce perfectamente Venecia, pues es la ciudad en la que ha nacido y vivido la mayor parte de su vida. Sin embargo, y sobre todo si comparamos este caso con el de las novelas de Donna Leon, las descripciones de las visitas realizadas por Fábregas en compañía de María Clara siguen siendo vagas y generales, y esto se puede vincular a los conocimientos y experiencias que de la ciudad tiene el autor de la novela.

Dejando a un lado estas cuestiones que trascienden el ámbito de la ficción e implican a los autores de las novelas, veremos cómo la relación entre Fábregas y la ciudad irá cambiando progresivamente, a medida que éste se vaya aclimatando a su nuevo lugar de residencia, a medida que vaya conociendo mejor la ciudad en la que vive, que se va mueva con mayor soltura y aprenda las costumbres de los venecianos.

La isla inaudita, publicada en 1989, es una novela difícilmente clasificable. Para empezar, se suele considerar que esta obra se desvía de la trayectoria novelística de Eduardo Mendoza (Weaver 1998: 447); de hecho, en la división entre «títulos mayores» y «títulos menores» que la crítica insiste en establecer en la producción de Mendoza, resulta difícil situarla en uno u otro grupo:

A un lado han sido colocadas las novelas «serias», también tildadas por la crítica de «mayores». Al otro, los «divertimentos», las llamadas «novelas menores». En el primer bando figuran *La verdad sobre el caso Savolta*, *La ciudad de los prodigios* y *Una comedia ligera*, títulos sin duda de ambición mayor. En el otro bando se sitúan *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* y *La aventura del tocador de señoras* [...]. Junto a ellas destacan un par de obras que escapan a tan sumaria clasificación, como son *La isla inaudita* y *El año del diluvio*. (Moix 2006: 109)

Por otra parte, mientras que Llätzer Moix considera *La isla inaudita* casi una novela hagiográfica, una recopilación de vidas de santos (Moix 2006:



173)¹⁷⁴, y David Knutson, que estudia las novelas de Mendoza como parodias de diversos géneros literarios, deja *La isla inaudita* de lado por considerarla difícil de clasificar genéricamente (Knutson 1999: 160), Wesley J. Weaver (1998: 448) la encuadra en el género de la novela bizantina, Jeffrey Oxford (2002: 91) la considera una «novela feminista» dentro de la producción de Mendoza y Susan Larson (2002: 120), una novela rosa. Nosotros consideramos que *La isla inaudita* se aproxima a la literatura de viajes dado que el protagonista es un extranjero, un viajero que visita la ciudad y es, precisamente, el viaje hasta Venecia y por el interior de la ciudad lo que constituye el eje central de la trama. A diferencia de los libros de viajes, la literatura de viajes no tiene por qué tener sustento en un viaje real y lo que prima no es la descripción del lugar, sino la narración de los acontecimientos que allí suceden (Salcines de Delás 1995: 68-69), y eso es lo que hace Eduardo Mendoza en *La isla inaudita*.

6.1. La Venecia *inaudita* de Eduardo Mendoza

La isla inaudita (1989) es la primera novela de Eduardo Mendoza que abandona el marco de Barcelona, espacio donde se desarrollaban sus obras anteriores – aunque más adelante repetirá la experiencia, situando sus historias en lugares tan exóticos como el espacio en *El último trayecto de Horacio Dos* (2002) o el Imperio Romano, en *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (2008). Mendoza sitúa la acción en Venecia, «una ciudad difícil de interpretar, donde el forastero se pierde sin remisión (aunque nunca del todo)», en palabras del propio autor (Mendoza 2008: 9).

En esta obra, la ciudad de Venecia posee una doble dimensión: por una parte, es el escenario donde se desarrolla la acción; por otra, es el paisaje que el señor Fábregas, protagonista de esta historia, puebla de recuerdos y alucinaciones, un espacio subjetivo que el personaje reconstruye en su mente y mediante sus paseos. Venecia aparece deformada, poblada por personajes grotescos y convertida en escenario de sucesos absurdos e inverosímiles que la

¹⁷⁴ El propio Mendoza ha reconocido que *La isla inaudita* es un libro «sobre vidas de santos, y sobre cómo se puede introducir a los santos en la vida cotidiana, en tanto que elemento literario» (Mendoza *apud* Moix 2006: 173).



dotan de comicidad. Llätzer Moix (2006: 176-177) considera que el protagonismo de Venecia en *La isla inaudita* es, más bien, pasivo; es decir, en esta obra, la ciudad «hace las veces de envoltura neblinosa y algo narcotizante, antes que las de protagonista». No estimula la acción, por el contrario aminora su ritmo o lo detiene, «contribuyendo a ese tono de lasitud que impregna todo el relato»¹⁷⁵.

Es fundamental tener en cuenta que el personaje principal de la novela es un turista para comprender por qué cobran protagonismo determinados elementos del paisaje urbano y no otros. El hotel, por ejemplo, se convierte en un espacio fundamental en la vida del señor Fábregas, pues en él tiene su lugar de residencia y lo toma como punto de referencia para orientarse en la ciudad. También tienen importancia los museos y las iglesias que visita a lo largo de la novela. Otros elementos son siempre analizados desde el punto de vista del extranjero, como los restaurantes y los cafés o los medios de transporte. Calles, canales, plazas y puentes tienen un importante papel como escenario en el que se desarrolla la acción y laberinto en que el personaje se pierde y se busca a sí mismo.

Como extranjero, Fábregas ofrece una visión peculiar de la ciudad. Venecia aparece como un escenario extraño, poco familiar para el personaje, que se mueve por la ciudad sin rumbo fijo. Mediante este distanciamiento, Eduardo Mendoza distorsiona la imagen de Venecia y la convierte en un espacio misterioso e «inaudito». En sus descripciones, el narrador no repara en la belleza de la ciudad, en su arte o su arquitectura, sino que selecciona los detalles más grotescos y disparatados (Gutthy 1995), mezclando lo verosímil con lo increíble, la realidad y el sueño. De esta manera, «dentro del espacio urbano y del espacio social en general, la distinción entre lo real y la ficción se hace imprecisa» (Augé 2008: 129).

Este carácter irreal no sólo afecta a la ciudad –que se nos presenta como un decorado creado al gusto de los turistas–, sino también a los personajes. Charlie Dolabella no es el verdadero padre de María Clara; su esposa padece una enfermedad que podría ser imaginaria o no; Pimpom no es el nombre real del

¹⁷⁵ El mismo tono que encontramos en *La muerte en Venecia* (1912); un ambiente decadente y de negligencia que ya apreciaba François-René de Chateaubriand en su visita a la ciudad de los canales en 1833.



médico que la atiende; tampoco se nos revela la identidad del amante de María Clara, un personaje famoso que sale a pasear por la ciudad de incógnito para no ser reconocido. El propio Fábregas, en un momento determinado, da un nombre falso¹⁷⁶ y amenaza con pasearse por la ciudad disfrazado de turco para que no logren encontrarlo.

La máscara, las apariencias, la confusión entre realidad y ficción, entre experiencia real y alucinación o ensueño son fundamentales en *La isla inaudita*, y están íntimamente relacionadas con la tradicional fiesta de Carnaval, espacio de pérdida e intercambio de identidades¹⁷⁷.

Las historias y leyendas que escucha Fábregas –y que ocupan un lugar muy importante en la novela– también forman parte de ese juego de apariencias y mentiras que contribuye a aumentar el halo de misterio que envuelve a la ciudad. Para oír historias, «a eso y no a otra cosa venían en masa los extranjeros a Venecia» (Mendoza 2008: 125), considera Charlie. Estas narraciones que Mendoza pone en boca de diferentes personajes –el viejo lobo de mar, el joven sacerdote, el camarero yugoslavo, el doctor Pimpom, la madre de María Clara– van reconstruyendo diversos aspectos de la ciudad, pues se refieren a diferentes edificios, obras de arte, acontecimientos históricos y leyendas de Venecia. Muchas de ellas son fruto de la imaginación del autor, pero otras responden a hechos comprobables o popularmente conocidos. Todos los personajes parecen dotados de un talento especial para hacer estos relatos, que suelen tener un carácter marcadamente teatral:

La enferma se dejó caer en una butaca y rogó por señas a Fábregas que ocupara el asiento contiguo a ésta. Cuando él se hubo sentado, Charlie hizo lo propio, cruzó las piernas, apoyó el codo en la rodilla y la barbilla en la palma de la mano y adoptó una actitud atenta, como si supiera que les iba a ser referida una historia cargada de interés. La enferma entornó los párpados, exhaló dos suspiros hondos, preñados de pena, e inició el siguiente relato [...]. (Mendoza 2008: 151)

¹⁷⁶ Este nombre es el de Charlie Dolabella, lo que permite identificar a los dos personajes, que tienen una trayectoria similar.

¹⁷⁷ Al referirnos al pasaje de la novela de Calveiro en que Aldo lamentaba la hipocresía y el engaño de la sociedad veneciana del siglo XVIII, ya hicimos referencia a la identificación del rostro con la máscara a través del término veneciano *volto*. Casi tres siglos después, el disfraz y la mentira siguen reinando en la Venecia que nos presenta Mendoza y, de nuevo, volvemos a encontrar la vinculación con el ocultamiento de la identidad que tiene su quintaesencia en el Carnaval.



Algunas historias suenan a tópico o repiten exactamente la información proporcionada por las guías de viaje, como la explicación acerca de la laguna que María Clara ofrece a Fábregas:

Ella le explicó que Venecia debía su supervivencia a las aguas de aquella laguna, demasiado profundas para ser vadeadas por un ejército, pero no tanto que permitieran el paso de los barcos de guerra. Fábregas, que había leído esa explicación en varias guías y folletos, pensó que ella la recitaba de carrerilla, como si tuviera por costumbre pasear turistas. Sin embargo ella no volvió a decir nada más durante la media hora que duró la travesía [...]. (Mendoza 2008: 148)

Todo en la ciudad parece hecho para satisfacer las expectativas y necesidades de los turistas, para que Venecia responda a todos los tópicos y a los prejuicios de los visitantes, para que encuentren justo lo que esperaban encontrar, porque, como indica Marc Augé (2008: 24), el primer placer que brinda un lugar es «que nos ofrezca un espectáculo enteramente semejante al que se nos había anunciado».

Venecia se convierte en una especie de parque temático para turistas, que ofrece diferentes «atracciones»: los paseos en góndola –esa «estúpida tentación turística», como la denomina Fábregas–, la plaza de San Marcos inundada cuando llueve o sube la marea, los viajes en *vaporetto*, las leyendas de santos, las tradicionales fiestas del Carnaval, las historias de crímenes y traiciones, la luz de la luna reflejada en los canales... Estas diversiones están especialmente reservadas a los turistas, al igual que las aglomeraciones e incomodidades que se derivan de ellas. Podría decirse que hay dos «venecias», una para los turistas y otra para los habitantes de la ciudad:

[...] La mañana le tenía reservada una desilusión. Le despertó un griterío persistente y al salir del hotel encontró las calles abarrotadas de turistas. De todas las visitas que hizo aquella jornada sólo recordaba luego las colas y las aglomeraciones. (Mendoza 2008: 16)

El protagonista de la novela es un turista más entre la multitud de extranjeros que invade la ciudad, «pero esta reflexión no impedía que su irritación fuera en aumento a medida que transcurrían los días sin cambio» (Mendoza 2008: 16). Fábregas emplea el término «turista» para referirse a



todos estos viajeros que encuentra en Venecia. El término tiene un matiz peyorativo e infamante; lo curioso es que el turista la emplea «para referirse a sus *semejantes*» (Urbain 1993: 14). En esta repulsa hacia «esos dobles siempre demasiado numerosos» se puede leer un rechazo de sí mismo (Urbain 1993: 32).

Jean-Didier Urbain (1993: 14), en *El idiota que viaja*, considera que, a diferencia del «viajero», el turista no viaja, sino que «circula». El turista sigue circuitos o rutas predeterminados, se interesa solamente por los museos, los monumentos y los paisajes de postal. «El turista trata de acumular en su viaje el mayor número posible de monumentos; es por esto por lo que privilegia la imagen sobre el lenguaje, con su máquina de fotos como instrumento emblemático» (Todorov 2007: 388-389).

En ese proceso de búsqueda y pérdida de identidad, Fábregas se mezcla con grupos de turistas, preferiblemente «los más gregarios y papanatas y rehuía por igual a quienes, más cultos y sensibles a la belleza, andaban con el ceño fruncido» (Mendoza 2008: 102). Mientras observa a los turistas que disparan sus cámaras hacia los monumentos y canales de la ciudad, que viven «a través de sus cámaras en un mundo limitado», Fábregas piensa que la vida no es más que «un continuo trasiego de imágenes. Tal vez, se decía, la realidad no existe salvo en la medida en que alguien la fotografía y en el fondo sean estos turistas enloquecidos quienes anden en lo cierto» (Mendoza 2008: 103-104). En estas ocasiones, el presente aparece como algo imaginario, Venecia se transforma en una «ficción endeble» (Mendoza 2008: 102) donde las leyendas que ha escuchado Fábregas se hacen realidad.

Fábregas se mueve entre esta turbamulta como uno más. Es un forastero perdido en una ciudad extraña, en la que no logra ubicarse. Todos los callejones, puentes, canales y edificios le resultan idénticos y siempre deambula confundido por Venecia, sin lograr orientarse:

Así fue paseando hasta que, a fuerza de doblar esquinas al azar, acabó perdiéndose [...]. Sus pasos le llevaban una y otra vez al borde de un canal infranqueable que le obligaba a desandar lo andado y a describir un arco cuyo final eran de nuevo las aguas verdes del mismo canal o de otro idéntico. (Mendoza 2008: 36)



La desorientación de Fábregas se refleja en el escaso número de nombres propios y puntos de referencia de la ciudad que aparecen en el libro, apenas el Palacio Ducal, la playa del Lido, Rialto y, por supuesto, la *Piazza* y la Basílica de San Marcos.

Al principio, los venecianos le identifican como turista y le dirigen «miradas de displicencia o de fastidio» (Mendoza 2008: 201). Pero con el paso de los meses, Fábregas se va haciendo con el espacio urbano. Se orienta mejor por las calles, se desplaza en *vaporetto* con soltura, se convierte en cliente habitual de determinados locales y comercios. Al mismo tiempo, los venecianos dejan de considerarle un turista y adquiere cierta presencia en la ciudad –se hace visible, en cierta medida, por sus comportamientos fuera de la norma:

[...] corría al vídeo-club llevando consigo un travesaño metálico a cuyos extremos había fijado sendas esferas macizas de hasta 30 kilogramos de peso. La gente que se cruzaba entonces en su camino lo miraba con extrañeza y desconfianza. Sin él saberlo iba adquiriendo en la ciudad fama de raro, peligroso y atontolinado. (Mendoza 2008: 263)

Fábregas va dominando la ciudad, pero Venecia también le domina a él. Desde el principio, la ciudad influye en sus comportamientos –«No hay duda de que ha de haber influido en mí esta ciudad extravagante» (Mendoza 2008: 33)– y acabará por atraparle. Al final de la novela, el protagonista termina por asentarse en Venecia, crear una familia y fundar un negocio. Así, hace suyo el espacio: «Tenía para sí el paisaje de aquella isla inaudita, finalmente conquistada» (Mendoza 2008: 346).

6.2. Elementos urbanos configuradores de Venecia en *La isla inaudita*

En esta Venecia desdibujada y onírica que nos presenta Mendoza, son muy pocos los elementos urbanos identificados, los puntos de referencia –o mojones, por seguir la terminología de Lynch (2006: 98)– que permitan al lector orientarse en la ciudad narrada, reproduciendo de esta manera la sensación de pérdida y desubicación del personaje principal. A lo largo de la novela, los protagonistas se mueven por los espacios de la ciudad –raramente identificados–, como las calles, las plazas, los cafés; las acciones se desarrollan en diferentes escenarios: el hotel,



los restaurantes, los museos; muchos elementos urbanos –los canales, las iglesias, los palacios– tienen una historia propia, que es narrada por los personajes. A través de estos espacios urbanos se construye una imagen muy particular de Venecia.

Como ya hemos señalado previamente, el hecho de que el protagonista de la novela sea un turista determina que la acción suceda en unos lugares concretos, que ciertos edificios cobren protagonismo frente a otros, y que todos ellos sean analizados desde el punto de vista de un forastero, poco habituado al modo de vida veneciano, a su trazado urbanístico, a sus medios de transporte, etc. Cada uno de estos elementos urbanos adquiere diferentes valores simbólicos en el relato, que dependen, fundamentalmente, de la percepción subjetiva y los sentimientos del protagonista. Los significados atribuidos a estos espacios suelen poseer connotaciones negativas; por lo general, el personaje muestra un fuerte rechazo hacia la ciudad excepto en contadas ocasiones. Sin embargo, a medida que se va adaptando a las peculiaridades de Venecia, su visión se va modificando y se va impregnando de optimismo.

A continuación, analizaremos con detenimiento los elementos de la ciudad más destacados en la novela, teniendo en cuenta los diferentes significados que adquieren, sus posibles interpretaciones y las funciones que desempeñan en el modelo urbano de Venecia propuesto por Mendoza.

Calles y plazas

El conjunto de calles, avenidas, rotondas, plazas, paseos, callejones, vías, bulevares, constituye el entramado que articula toda ciudad. Esta red de sendas y nodos (Lynch 2006: 62-63) permite las comunicaciones y desplazamientos de personas y mercancías por todo el ámbito urbano. Estos espacios públicos desempeñan una función básica, son escenario del intercambio y la vida social, por lo que se convierten en elementos fundamentales del espacio urbano (Muñoz Carrobbles 2010b: 87).

Las peculiaridades de Venecia en relación con su situación geográfica, sus primeros asentamientos y su posterior desarrollo urbanístico han determinado que la estructura de calles y plazas sea absolutamente única y original. El



singular trazado de la ciudad está condicionado por la omnipresencia del agua –de la laguna, de los canales, de los ríos, de las mareas– y todas las infraestructuras, instalaciones y construcciones han tenido que adaptarse a estas circunstancias. Salvo algunas excepciones, en Venecia no hay vistas urbanas monumentales. El tipo de tráfico y la ausencia de grandes vías públicas o cruces impiden su existencia. Sin embargo, los continuos giros de los callejones dan lugar a numerosos vislumbres pintorescos tan pronto como la vía desemboca en el espacio abierto de un *campo* o una *piazzetta*. «El paso de lo apiñado a lo espacioso, de lo oscuro a lo iluminado, es unas veces imperceptible, y otras, sumamente sorprendente» (Heydenreich y Lotz 2007: 137).

El hecho de que todo el casco urbano esté reservado a los peatones y que se prohíba la circulación de vehículos por sus calles, además de permitir la creación de amplios recintos destinados a un uso exclusivamente peatonal, como la plaza de San Marcos, algo que difícilmente se da en otros lugares de Europa (Morris 2001: 183), es fundamental para comprender la relación que se establece entre los venecianos –o los visitantes– y la ciudad. Los rincones angostos y húmedos impiden al paseante sustraerse a una relación física e íntima con el lugar, condicionan su recorrido y su lectura e interpretación de Venecia. Los callejones estrechos y tortuosos que caracterizan el trazado urbano imponen un sentido del tiempo y del espacio distinto al de otras ciudades. Como señala Pierre Sansot, las calles comienzan a ser verdaderos lugares cuando se confunden con nuestros pasos, marcándonos el ritmo que hemos de seguir durante algunos minutos:

Nous dirons plus loin que ce déploiement temporel nous paraît un moyen de développer l'essence de chacun de ces lieux. Ce qui nous importe pour l'instant, c'est de montrer que les grands lieux urbains demandent à être parcourus d'une manière déterminée et qu'ils se distinguent par le parcours qu'ils sollicitent. (Sansot 1973: 33-34)

Así, veremos cómo el protagonista de *La isla inaudita* pierde la noción del tiempo y del espacio al vagar por las callejuelas de la ciudad, fenómeno que numerosos viajeros han advertido (Scarpa 2008: 12-13). Venecia mantiene desde sus orígenes esa estructura urbanística peculiar (Mancuso 2010: 8), cuya



supervivencia –además de garantizar su éxito turístico y aproximarla a la ciudad parque temático, como sucede con otros lugares como Carcassonne o el Mont Saint-Michel en Francia (Augé 2008: 63-67)– implica un idealismo que se opone a la búsqueda de lo útil y funcional que exige la modernidad. Estos rasgos la dotan de una identidad propia que la aleja de lo que Rem Koolhaas denomina «Ciudad Genérica»:

La gran originalidad de la Ciudad Genérica está simplemente en abandonar lo que no funciona –lo que ha sobrevivido a su uso– para romper el asfalto del idealismo con los martillos neumáticos del realismo y aceptar cualquier cosa que crezca en su lugar. [...] La Ciudad Genérica es todo lo que queda de lo que solía ser la ciudad. La Ciudad Genérica es la post-ciudad que se está preparando en el emplazamiento de la ex-ciudad. (Koolhaas 2006: 23)

Venecia no es en absoluto una ciudad práctica y utilitaria. El tránsito por la ciudad no es fácil ni cómodo, con continuas subidas y bajadas de escaleras en cada puente y los rodeos a los que obliga la configuración de su trazado urbano. Esta incomodidad se ve acentuada especialmente en las ocasiones en que se da el fenómeno del *acqua alta*, cuando se producen inundaciones por la subida de la marea, experiencia que padecerá el señor Fábregas en las páginas de *La isla inaudita*. Los venecianos, habituados a estas circunstancias, salen a la calle equipados con botas de agua e impermeables; los turistas, sin embargo, sufren las consecuencias de su inexperiencia. Este primer desengaño marcará la relación hostil de Fábregas con la ciudad:

Al día siguiente había escampado, pero la ciudad apareció cubierta de agua casi por completo. En el hotel le proporcionaron unas katiuskas muy anchas que le permitían vadear las calles, pero con las que andaba como un pato. Los turistas brincaban en fila india por unos tablones que se sostenían inestablemente sobre ladrillos; algunos acababan metiendo uno o los dos pies en el agua, entre gritos y risas. [...] Fábregas deambuló un par de horas con grandes dificultades. [...] Si hubiese dispuesto de dinero en efectivo se habría ido de Venecia sin dilación. (Mendoza 2008: 19-20)

Salvo los periodos en que se encierra en su habitación del hotel, Fábregas dedica su estancia en Venecia a recorrer las calles sin planificación ni rumbo. Gran parte de la acción se desarrolla, por tanto, en los espacios abiertos de la ciudad. Las calles y plazas adquieren numerosos significados, son reflejo del



estado de ánimo del personaje o, por el contrario, condicionan sus actitudes. En muchos casos, simbolizan simultáneamente lo positivo y lo negativo de Venecia, como se puede observar en algunas descripciones en las que el optimismo y la admiración dan paso, en apenas unas líneas, a la decepción y el rechazo; lo sórdido y lo cutre se funden inopinadamente con la belleza y sublimidad del paisaje; y es que, citando a Sansot (1973: 12), «l'envers et l'endroit de la ville ont pu coexister à la surface même de la cité»:

Salió a la calle con el sol ya muy alto y se dirigió a la plaza de San Marcos. El agua que la había cubierto en días anteriores se había retirado y ahora el pavimento estaba seco; soplaban un aire limpio y tibio y el cielo era de un azul brillante. Delante de la basílica, que Fábregas se había propuesto visitar de nuevo, estaba congregado un centenar de jóvenes. Comían, bebían o dormitaban con la cabeza recostada en las mochilas. Todos iban sucios y astrosos, como si hubieran realizado una larga peregrinación sin otro bagaje que sus radios y magnetófonos. Yo nunca fui así, pensó Fábregas. (Mendoza 2008: 34)

Ahora estaba seguro de que la primavera no tardaría en llegar. Animado por esta convicción, desvió la ruta que llevaba y dirigió sus pasos a la plaza de San Marcos. La plaza estaba muy poco concurrida cuando desembocó en ella. Algunos turistas cabizbajos se apresuraban por los soportales. Al ver que se le acercaba una pareja de policías uniformados, un vagabundo que orinaba en un rincón se alejó andando de lado, sin dejar de orinar. (Mendoza 2008: 336)

En la Venecia nocturna y silenciosa, de callejuelas tranquilas y plazas desiertas, Fábregas tiene una extraña sensación de inminencia que desaparece en cuanto sale el sol y los turistas se echan a la calle. Las desgracias que le ocurren, sus enfrentamientos con otros personajes, la lucha constante que mantiene con la ciudad y consigo mismo hacen que Fábregas cambie de actitud hacia Venecia, la desmitifique y la despoje de toda connotación mágica o misteriosa:

Al deambular veía nuevamente la ciudad como la había visto el día que llegó a ella, meses atrás. Entonces había tenido la sensación de que algo importante había de serle revelado allí si sabía buscarlo. Durante aquellos meses se había mantenido sin saberlo a la expectativa, atento a un mensaje cuyos signos imprescindibles debía estar en condiciones de descifrar. Ahora, sin embargo, su actitud había variado; creía que la revelación podía producirse en cualquier instante, pero pensaba que el contenido de aquella, cualquiera que fuese, había de dejarle indiferente. Lejos de buscar un



significado a cada cosa, rehuía toda manifestación que pudiera encerrar alguno, siquiera simbólico. (Mendoza 2008: 293)

En las calles, plazas y espacios públicos de Venecia se alternan la soledad y el silencio con el caos del Carnaval y el turismo, detrás de cualquier esquina puede tropezar el paseante con un rincón pintoresco o con unos maleantes de poca monta, al vagar tranquilo se oponen la desorientación y la ansiedad. La interpretación de la ciudad está determinada por el peculiar urbanismo de Venecia, que también condiciona los itinerarios y modos en que se recorre el espacio urbano. Existen ciertas maneras de caminar por la ciudad –«grandes démarches fundamentales», las denomina Sansot– a través de las cuales la ciudad se desvela al paseante. La deambulación nocturna, la huída del hombre acosado, la deriva de quien anda perdido y desorientado, la carrera del perseguidor, el paseo errático y sin destino del desocupado, todas estas posibilidades son experimentadas por Fábregas en su relación ambivalente con Venecia.

Las calles desiertas dotan a Venecia de un halo misterioso que resulta atrayente y significativo para Fábregas pero, al mismo tiempo, esa «ciudad [...] extrañamente vacía» (Mendoza 2008: 15) es un reflejo de la soledad que siente el forastero que viaja sin compañía por un espacio ajeno. Si llegó a Venecia huyendo de una vida social, laboral y familiar que le agobiaba, ahora Fábregas la añora. Sus paseos solitarios por las calles venecianas le recuerdan constantemente lo solo que está:

Pero no por eso regresó al hotel: la perspectiva de pasar un día más privado de compañía se le hacía insoportable e inconscientemente recorría los lugares más frecuentados con la esperanza de reencontrar a [alguna] persona conocida. (Mendoza 2008: 20)

Pero si la calle es símbolo de la soledad, también es el lugar donde se producen los encuentros –deseados e indeseables– y la vida social. En las plazas y calles de una ciudad tan concurrida como Venecia es fácil encontrar a algún conocido. Una semana después de su llegada, Fábregas tropieza en plena calle «con un hombre de negocios catalán, de apellido Marcet, a quien conocía superficialmente». En otras circunstancias se habría limitado a saludarle con un



gesto pero ahora, sin embargo, se siente tan solo que se aferra a esta posibilidad de compañía: «Su situación [...] y lo casual del encuentro, hicieron que Fábregas extremara las muestras de cordialidad e incluso que propusiera a Marcet comer juntos [...]» (Mendoza 2008: 17).

La calle es también el lugar donde se inicia y se desarrolla la relación entre Fábregas y María Clara; donde se reencuentran periódicamente cada vez que ella regresa a Venecia después de largas ausencias: «Así transcurrían los días hasta que finalmente, por azar, se encontró de nuevo con ella» (Mendoza 2008: 105); o donde el protagonista cree verla:

[...] recordó vivamente las circunstancias en que había conocido a María Clara meses atrás, en tiempo semejante, en una farmacia. Mientras pensaba estas cosas iba siguiendo sin proponérselo el mismo camino que en aquella ocasión había propiciado su encuentro. Esta actitud resultaba tan pueril a sus propios ojos que estaba por deponerla cuando creyó ver fugazmente la silueta de ella en la margen opuesta del canal junto al que transitaba. ¿Será posible que las cosas se produzcan en esta forma melodramática?, pensó. (Mendoza 2008: 294)

Fábregas inicia una persecución por calles y puentes, «sin embargo, por más que corría, no conseguía acortar la distancia que mediaba entre ambos». Finalmente pierde el rastro de María Clara, «o todo ha sido una alucinación, se dijo» (Mendoza 2008: 294-295). Y es que todo resulta confuso en ese laberinto de callejones en que imágenes y sonidos parecen «perderse, duplicarse o volverse sobre sí; cuando pasaba esto se desorientaba; entonces se detenía jadeando o desandaba lo andado» (Mendoza 2008: 92). En este sentido, el espacio por el que se mueve el protagonista podría caracterizarse como una «ciudad sueño» (Popeanga 2014: 209-252). Ya hemos mencionado en varias ocasiones el carácter onírico o fantasmagórico que ofrece la Venecia de Mendoza, en la que Fábregas difícilmente distingue entre la ensoñación y la vigilia, lo que permite al autor incluir escenas fantásticas o situaciones que normalmente no tendrían una explicación racional:

En las artes, y sobre todo, en la literatura, la ciudad ha aparecido en ocasiones representada bajo el prisma del sueño, en donde la realidad sensorial pierde su sentido y se difumina dando lugar a recreaciones muy diferentes. Se configura, por tanto, una nueva ciudad en la que las formas de



organización no responden a la lógica racional del mundo que conocemos, sino que permiten un nuevo moldeamiento no sujeto a las leyes empíricas. En esta ciudad se amplía casi hasta el infinito el abanico de posibilidades de recreación y posibilita la aparición de elementos que, de otro modo, estarían descontextualizados e, incluso, serían inverosímiles.

La ciudad-sueño puede manifestarse en distintas formas o en diferentes géneros. [...] En muchas ocasiones, el espacio se presenta sin ninguna anomalía, *normal*, para ofrecer una imagen de cotidianidad fácilmente reconocible por el lector, hasta que aparece algún elemento discordante que en apariencia no tiene explicación lógica. (Rivero Grandoso 2014: 211)

Como señala Javier Rivero, la literatura suele presentar una imagen aproximada de la realidad de la ciudad para dotar de verosimilitud a la historia, sin embargo, en este contexto de la ciudad onírica pueden incluirse elementos que, en una narración realista, resultarían del todo fuera de lugar. El paisaje de Venecia, con su peculiar configuración urbana, parece propicio para convertirse en un escenario de sueño en el que perderse y asistir a todo tipo de situaciones inesperadas y fabulosas.

Es fácil perderse en Venecia, donde un plano de la ciudad no es de gran ayuda (en un momento determinado, Fábregas trata de seguir el recorrido señalado en una guía turística sin demasiado éxito); ningún mapa es capaz de reproducir los recovecos y revueltas de un trazado urbano tan enrevesado. Cuando el protagonista de la novela se siente ofuscado, confuso o enfadado, se pierde más fácilmente. Todas las calles le parecen iguales, los canales idénticos y no es capaz de encontrar un punto de referencia que le permita orientarse:

Así fue paseando hasta que, a fuerza de doblar esquinas al azar, acabó perdiéndose; por más que andaba no conseguía dar de nuevo con la estafeta ni con la oficina bancaria donde le habían abonado el giro postal ni mucho menos con el restaurante donde habían comido o la iglesia que habían visitado juntos por sugerencia de ella. Sus pasos le llevaban una y otra vez al borde de un canal infranqueable que le obligaba a desandar lo andado y a describir un arco cuyo final eran de nuevo las aguas verdes del mismo canal o de otro idéntico. (Mendoza 2008: 36)

Si está pensando en María Clara, vagabundea distraído y, sin fijarse por donde anda, recorre los mismos lugares visitados con ella, desaparece esa impresión negativa de la ciudad y los lugares más corrientes le resultan atractivos:



[...] tomó el camino que había seguido el día anterior para ir a la estafeta. De este modo se encontró de nuevo en las calles y plazoletas por donde había deambulado en compañía de aquella mujer anónima cuyo recuerdo ahora le ofuscaba. Este alelamiento hacía que el barrio por donde ahora iba, pese a estar desprovisto de interés artístico o de pintoresquismo, se le antojase un lugar cargado de significación. (Mendoza 2008: 35-36)

Como puede observarse, el paisaje urbano es un reflejo del estado de ánimo de Fábregas. Si sufre «el rebrote de su pasada ansiedad», el personaje deambula «sin rumbo ni sosiego», es incapaz de trazarse un plan y sus paseos erradizos le conducen, «por una mezcla de albur e inclinación, a los lugares más solitarios y tétricos» (Mendoza 2008: 287). Sin embargo, cuando le abandonan las dudas acerca de su identidad o de lo que hará en el futuro, ofrece una visión alegre y colorista de la ciudad:

[...] todo contribuía a dar a la ciudad un aspecto primaveral: los tiestos floridos en las ventanas, la hiedra que cubría los muros, los árboles cuyas copas asomaban por las tapias de los jardines escondidos, incluso los puestos de frutas y verduras que se instalaban en las plazas. (Mendoza 2008: 75)

Acompañado únicamente por sus pensamientos, Fábregas reflexiona sobre el pasado, recuerda su niñez y relaciona sus vivencias infantiles con los rincones de la ciudad en que se encuentra:

Le gustaba andar por algunas calles tan estrechas que podía tocar simultáneamente los muros opuestos sin tener que estirar del todo los brazos. Aquellas calles, en las que el sol no había penetrado jamás y tenían, por este motivo, las paredes comidas por la humedad, le recordaban los patios interiores de las casas donde había vivido de niño. Buena parte de su infancia se le había ido sin notarlo en contemplar tediosamente aquellos patios y escuchar sus ruidos. (Mendoza 2008: 287)

En este típico paisaje veneciano, de calles estrechas y húmedas que desembocan en un canal o un puente, Fábregas se busca a sí mismo, se convierte en otra persona –«[...] cambiaré de hotel, adoptaré un nombre falso e iré por la calle disfrazado de turco» (Mendoza 2008: 80)–, o se mezcla con la multitud para perder su propia identidad:

[...] Se iba a pasear, convencido de que había de hacerle bien mezclarse con la multitud, como si fuese a fundirse en ella y perder de este modo aquella identidad propia que iba descubriendo paulatinamente y que le estaba



resultando extraña y agobiante. En estas ocasiones buscaba siempre mezclarse con los grupos más gregarios y papanatas y rehuía por igual a quienes, más cultos y sensibles a la belleza, andaban con el ceño fruncido, procurando eludir la tropa candorosa, y a quienes, no queriendo ser confundidos con el común de los turistas, hacían ver que les traía sin cuidado la ciudad y sus tesoros y fingían un gran desparpajo para dar a entender que estaban allí como en su propia casa. (Mendoza 2008: 102-103)

La presencia masiva de turistas en los lugares más afamados es una de las causas que originan el rechazo de Fábregas hacia Venecia –una crítica que también vemos constantemente en boca de Brunetti y que realmente preocupa a los venecianos (*cfr.* Lanapoppi 2011):

[...] la mañana le tenía reservada una desilusión. Le despertó un griterío persistente y al salir del hotel encontró las calles abarrotadas de turistas. De todas las visitas que hizo aquella jornada sólo recordaba luego las colas y las aglomeraciones. (Mendoza 2008: 16)

Con la llegada del verano y las vacaciones, la afluencia de turistas llega a su punto culminante, y también lo hacen la hipérbole y el esperpento que Eduardo Mendoza emplea para describir a esta multitud que ocupa todos los espacios públicos de Venecia:

[...] ahora era difícil caminar por las calles céntricas y en los lugares más afamados se producían diariamente avalanchas que a menudo resultaban en traumatismos, fracturas y luxaciones. El griterío era ensordecedor en todas partes [...]. También era evidente que la categoría social de estos turistas había bajado en proporción directa al incremento de su número: ahora la mayoría de turistas vestían andrajos y apestaban; los más dormían al raso, envueltos en mantas o trapos e incluso en hojas de diario, amontonados los unos sobre los otros. (Mendoza 2008: 97)

A pesar de esta ocupación, aún quedan lugares alejados, calles silenciosas y desiertas donde Fábregas no encuentra a nadie «a quien pedir orientación para volver al hotel o simplemente al centro: las calles parecían muertas y las casas abandonadas» (Mendoza 2008: 36). Estos rincones apartados resultan peligrosos tanto para Fábregas, que sufre un encontronazo con un trío de maleantes de «aspecto estrafalario» –al que volverá a ver en repetidas ocasiones a lo largo de la novela en distintas plazas y calles de la ciudad–, como para los turistas incautos:



Si ahora deambular por los sectores concurridos de la ciudad resultaba exasperante, hacerlo por las callejuelas retiradas y desiertas entrañaba peligros diversos: allí salteadores, drogadictos y majaderos caían sobre los paseantes indefensos para despojarlos de sus pertenencias y propinarles palizas vesánicas. [...] Nadie estaba libre de estas asechanzas y menos aún las mujeres jóvenes a las que se hacía objeto de agresiones y abusos con frecuencia obsesiva. Las que se apartaban de los circuitos más frecuentados llevadas de la curiosidad o en pos de un poco de sosiego o atraídas por los requerimientos de un seductor fingido eran violadas de fijo cuando no cloroformizadas y expeditas a lúgubres prostíbulos de Karachi, Penang o Asunción. (Mendoza 2008: 98-99)

En esta Venecia plagada de «ladrones, estafadores y carteristas; malhechores y rufianes [que] medraban a costa del hacinamiento y la confusión», las autoridades se ven desbordadas por las circunstancias y se limitan «a preservar mal que bien la integridad física de la ciudad». A pesar de todo, en Venecia impera «la ley de la selva». Ante esta situación, «los venecianos parecían haber abandonado las calles a los turistas y logreros y haberse refugiado en el interior de sus casas sombrías» (Mendoza 2008: 99).

En realidad, son pocos los autóctonos que viven en el centro invadido por los turistas. La mayoría de los vecinos de la ciudad se encuentra en los barrios periféricos o en la zona de Mestre, ya en tierra firme (Doménech 2007a: 44). Pero la hipérbole continuada permite a Mendoza, por una parte, transmitir el desasosiego que experimenta su personaje al perderse y ser asaltado en varias ocasiones y, por otra, crear el efecto paródico tan propio de su obra (*cfr.* Knutson 1999).

Fábregas deambula por las calles «sufriendo estoicamente los empujones de la multitud» (Mendoza 2008: 99) y las condiciones climáticas más extremas, desde las lluvias torrenciales y las inundaciones hasta el calor más abrasador:

Hasta los turistas más contumaces habían abandonado las calles a la espera de que el crepúsculo aliviase el bochorno reinante. Ahora Fábregas caminaba por una ciudad desierta, deteniéndose de vez en cuando en algún bar a beber agua, cerveza, limonada o cualquier otro refresco que le aliviara momentáneamente la sed. Luego seguía caminando y el líquido ingerido le hacía sudar copiosamente. (Mendoza 2008: 222)

La niebla, elemento habitual en el paisaje veneciano, crea una atmósfera fantasmagórica, un ambiente propicio para las alucinaciones de Fábregas. La



niebla lo engulle todo, difumina los límites y hace invisibles los peligros que se mueven a ras de suelo:

[...] la ciudad había sido cubierta por una niebla tan baja que parecía provenir del subsuelo. Los escasos transeúntes que todavía circulaban a esa hora lo hacían con la mitad inferior del cuerpo sumergida enteramente en la niebla, invisible a los demás e incluso a sí mismos. Más arriba, la niebla se desleía formando un bosque tupido de columnas sinuosas e imprecisas que se fundían con la oscuridad a medida que ganaban altura. Fábregas avanzaba temerosamente a través de esta masa insustancial, cuyos jirones parecían sugerir a sus ojos formas extrañas y amenazantes, esbozos de esqueletos y seres de ultratumba que acechaban al viandante y le hacían señas y cuchufletas desde las esquinas y los soportales. Como si fuera un ciego, había colocado la mano sobre el hombro del doctor Pimpom, que le guiaba tanteando el pavimento con su bastón. Las farolas alineadas a lo largo de las ribas producían una fosforescencia opaca y como de ámbar, que no penetraba la niebla ni la oscuridad. En un momento dado sintió en los pies el peso leve y fugaz de lo que podía haber sido un gato o una rata. (Mendoza 2008: 209-210)

Con el simple análisis de la representación de calles y plazas, podemos observar que la imagen de Venecia que ofrece el narrador de *La isla inaudita* es, en general, bastante negativa. La ciudad en su faceta siniestra, peligrosa, misteriosa, desempeña un papel fundamental en gran parte de la literatura moderna y posmoderna, y actúa como contrapeso y complemento de la ciudad ideal y utópica. Toda ciudad tiene dos caras: «On a parfois rêvé de la face obscure de la ville, souterraine, misérable, satanique, révoltée qui était comme l'envers de la ville policée, bourgeoise, lumineuse, conservatrice» (Sansot 1973: 12). Aunque esta negatividad se va matizando hacia el final de la novela, predomina el aspecto hostil de la ciudad, y Fábregas –a diferencia de los personajes de las otras novelas– no llega al punto de dejarse embelesar por la belleza de la urbe.

Perdido en esta ciudad extravagante, el protagonista de la novela no reconoce los lugares que visita y su desorientación se manifiesta en la ausencia casi total de nombres propios y puntos de referencia. Sólo la plaza de San Marcos –además del hotel– es un espacio reconocible y familiar.



La plaza de San Marcos

La plaza de San Marcos es el lugar más representativo y el punto de referencia para todos los viajeros que visitan Venecia. Su situación, su estructura urbanística y su composición arquitectónica, su valor simbólico como núcleo religioso y espacio definitorio de la identidad veneciana, su imagen mundialmente exportada y el ser foco de atracción turística convierten a la *Piazza* en el eje en torno al cual se articula la ciudad¹⁷⁸:

El centro de Venecia está constituido por la celeberrima plaza de San Marcos, con la Basílica y el Campanile, la famosa Biblioteca, las Procuradurías y el Palacio Ducal. Esta plaza es uno de los pocos ejemplos de una magnífica composición monumental de edificios monumentales; en esta fusión consiste, como hemos visto, la más alta belleza. (Hendrik Petrus Berlage *apud* Gravagnuolo 2000: 221)

Así pues, la plaza de San Marcos es el núcleo central de Venecia. El centro de una ciudad es un foco de atracción, un espacio abierto al que todos los ciudadanos pueden acceder. Concentra en sí la mayor parte de las actividades ciudadanas –políticas, institucionales, sociales, comerciales– y los rasgos que definen la identidad de la ciudad. La progresiva homogeneización de las metrópolis occidentales conduce a que, cada vez más, se vea el centro como un espacio vacío y carente de significación:

Le centre en est cette agora où tout le monde peut pénétrer : lieu ouvert, public, vide – tout comme les lois maintenant écrites contrastent avec la parole secrète des initiés. Les hommes peuvent circuler librement ; les édifices et les temples se tournent vers l'extérieur et, par leurs frontons, exposent ce qu'ils veulent dire. Cette mutation marque l'introduction d'une démocratie urbaine mais, en même temps, elle fait reculer la charge sacrée de l'espace [...] et son mystère. (Sansot 1973: 43)

En Venecia esto sólo es relativamente cierto. Es verdad que la plaza de San Marcos es un lugar accesible y abierto, en el que cada edificio es fácilmente identificable. Este espacio ha devenido una imagen impresa en las retinas de habitantes de todo el planeta, constantemente fotografiada por los millones de

¹⁷⁸ Sobre la estructura y la evolución urbanística de la *Piazza*, *vid.* Mancuso (2010: 34-41) y Morris (2001: 212-213); sobre su importancia en la conformación de la *imago urbis* de Venecia, *vid.* Tafuri (1995: 111-112, 139-184); sobre su configuración como gran escenario y su disposición planificada para crear una imagen pictórica, *vid.* Heydenreich y Lotz (2007: 142).



turistas que cada año la visitan. Al convertirse en estampa publicitaria y reclamo turístico ha perdido gran parte de su valor religioso y artístico y de su identidad propia¹⁷⁹; sin embargo, en cuanto se abandona el espacio abierto de la plaza y se penetra en los callejones estrechos y oscuros que la rodean, resulta difícil sustraerse al encanto del lugar.

En el caso de *La isla inaudita*, el centro de la ciudad aparece como un espacio superpoblado, invadido por los turistas a todas horas: «[...] anduvieron un rato en silencio por la plaza. A aquella hora tardía todavía quedaban algunos grupos de turistas que deambulaban cansinamente»; es el lugar de embarco y desembarco más habitual, la dirección de referencia: «—A la plaza de San Marcos, por favor —dijo el médico dirigiéndose al taxista» (Mendoza 2008: 189); el punto al que conducen todos los planos y guías de viaje:

Esta vez seré metódico, se dijo. En una librería compró una guía de forasteros con tapas de plástico rojas, blancas y amarillas. Con ella se proponía recorrer todos los palacios enumerados allí sistemáticamente e ir tachando cada palacio recorrido. Con la guía de forasteros en el bolsillo anduvo un trecho y, llegando a la explanada que se extendía frente al Palacio Ducal, donde antiguamente habían tenido lugar las ejecuciones públicas, la sacó para consultarla. (Mendoza 2008: 223-224)

A lo largo de la novela, el protagonista visita en numerosas ocasiones la *Piazza*. Al principio aparece como un espacio negativo marcado por la agobiante presencia de visitantes. El propio Fábregas es uno más de esos turistas que siguen los recorridos preestablecidos por las guías turísticas y los viajes organizados: «Un grupo de turistas pasó por donde estaba dándole empujones; en uno de estos empujones la guía de forasteros se le cayó de las manos y fue pisoteada por aquel tropel» (Mendoza 2008: 224). Meses después, cuando ya se ha instalado en el palacio de los Dolabella y se ha convertido en habitante de Venecia, abandonando el rol de turista, vuelve a visitar la *Piazza* y la Basílica de San Marcos. El paisaje aparece entonces desierto, porque un auténtico veneciano sabe evitar los horarios y los lugares más turísticos. La plaza ha

¹⁷⁹ Según Sylvie Brunel (2006: 155-156), cuando un paisaje deviene postal turística se convierte en una simple representación sin trasfondo real, una reproducción y «folclorización» recreada para los visitantes.



recobrado todo su carácter simbólico y enigmático¹⁸⁰. Esta visión positiva del centro de la ciudad se acentúa cuando descubrimos a Fábregas perfectamente adaptado a las condiciones de vida de Venecia, capaz incluso de pronosticar los cambios climáticos y de tomar las medidas necesarias con antelación, en contraposición a lo que sucedía al inicio de su estancia:

Una vez en la plaza advirtió que ya era noche cerrada. [...] Luego advirtió que en realidad no era tan tarde, sino que el cielo había vuelto a nublarse inopinadamente. Estos nubarrones, sin embargo, eran distintos de los que había visto disiparse un rato antes. Éstos eran nubarrones de tormenta: traerían lluvias torrenciales, pero también una subida de las temperaturas. A lo lejos resonó un trueno prolongado. Fábregas emprendió el camino de regreso a paso vivo. Apenas un mes antes un chaparrón como el que ahora se avecinaba había inundado dos habitaciones y les había llevado un esfuerzo enorme y dos jornadas enteras achicar el agua. Ahora quería asegurarse de que no iba a suceder una cosa parecida o, cuando menos, que habían sido tomadas ciertas precauciones para ello. Cuando llegó ante la puerta caían los primeros goterones. (Mendoza 2008: 337-338)

Además de la plaza de San Marcos, que constituye el centro principal, cada distrito posee su propia plaza cívica local. Una de estas plazuelas o *campi* podría ser la que se encuentra delante del Palacio Dolabella, a la que se asoman las ventanas del gabinete de Charlie –de nuevo, la indefinición que caracteriza a la Venecia de Mendoza nos impide identificar este *campo* sobre el mapa de la ciudad. Durante el día es un lugar vivo, por el que pasean las gentes del barrio pero no los turistas: «De la plaza llegaban ahora voces de niños» (Mendoza 2008: 122). Por la noche es un lugar solitario y silencioso; no tan tranquilo como desolador, o incluso inquietante:

Había oscurecido por completo y de la plaza ya no llegaba ningún sonido. Fábregas se asomó a la ventana: no se veía un alma. En una ventana, al otro extremo de la plaza, parpadeaba el resplandor de un televisor. [...] Suspiró y se alejó de la ventana. (Mendoza 2008: 172-173)

Son numerosos los lugares semejantes en Venecia, donde todo es quietud y silencio, en contraste con el trajín y el ruido de las grandes ciudades. Por eso

¹⁸⁰ De la misma manera, es durante la noche cuando Brunetti redescubre la verdadera Venecia, silenciosa y decadente, una ciudad provinciana, muy distinta del parque temático que se vende a los turistas (Leon 1992: 44-45).



Fábregas, al asomarse a la ventana, «echó de menos los ruidos y las luces de la circulación rodada» (Mendoza 2008: 172-173).

A pesar de ser un lugar aparentemente pacífico, la placita se convierte en escenario de un crimen. La descripción de la escena contemplada por Fábregas es una clara muestra del carácter teatral de la ciudad de Venecia. No sólo San Marcos o la *Piazzeta* son escenarios escogidos donde se representan los acontecimientos más importantes de la vida social y política; cada uno de los rincones de la Serenísima puede ser el decorado ideal para el desarrollo de una función dramática:

[...] se asomó a la ventana y dejó vagar la mirada por la plaza iluminada por la luna, que ahora brillaba en un cielo nítido y sereno. [...] En la plaza había un individuo que caminaba con pasos cortos y metódicos, como si fuera a sus cosas sin importarle lo intempestivo de la hora. En las manos llevaba lo que de lejos parecía una radio de transistores. En el otro extremo de la plaza hizo su aparición un grupo reducido que Fábregas reconoció de inmediato; eran los tres maleantes que mucho tiempo atrás la habían tomado con él: el joven atildado, el gigante y la chica tontiloca a la que éste seguía llevando sujeta por un ronzal. Ahora toda aquella gente, el caminante desconocido y el trío intranquilizador, pertenecían a sus ojos a un mundo antiguo y distante; su presencia en la plaza se le antojaba irreal. El caminante seguía andando sin aminorar el ritmo de sus pasos. Al cruzarse con el trío, sus integrantes se le interpusieron. [...] El joven atildado levantó el brazo. Ahora la hoja de un arma blanca centelleaba a la luz de la luna. El desconocido huía a cuatro patas, de un modo grotesco. No tardó en caer de nuevo y el joven atildado se puso a su lado en dos zancadas. Cuando intentaba incorporarse le clavó el puñal en el cuello. Dejándolo tendido en el suelo, el trío prosiguió su camino. No había nada de feroz o sanguinario en aquella escena breve; todo había sido hecho de un modo escueto y deliberado, sin arbitrariedad ni ensañamiento. [...] En la plaza seguía el cuerpo exánime del desconocido, al que ahora se aproximaban con cautela unas palomas. (Mendoza 2008: 346-348)

La teatralidad de la escena, la sensación de irrealidad y la distancia entre el público y el escenario hacen que Fábregas permanezca indiferente ante este espectáculo: «[...] En el fondo, ¿qué se me da a mí lo que ocurre de puertas afuera?, pensó. La lejanía parecía exculparle de toda obligación» (Mendoza 2008: 348). Parece que Fábregas va impregnándose del peculiar carácter veneciano que ha detectado Jan Morris en sus sucesivas estancias en la ciudad: por una parte, aparece observando los movimientos de sus vecinos a través de las ventanas –«cuando vuelves a casa por la noche cruzando el jardín solitario,



un furtivo reflejo de luz, que aparece un momento en la mole cerrada del palacio, delata que en el segundo piso están alerta» (Morris 2008: 72)–; por otra, y en oposición al afán de vigilancia y murmuración, Fábregas muestra desinterés y desapego respecto de lo que sucede fuera de su círculo más íntimo, convertido en mero espectador de los sucesos: «Los extranjeros que han vivido en Venecia muchos años me han contado lo indiferentes que se han vuelto a los asuntos del mundo en general, como si fueran meros espectadores; y esa sensación de separación, que antaño contribuyera a hacer invicta la República, refuerza ahora la complacencia veneciana» (Morris 2008: 37).

Como hemos visto, los callejones y plazas de la ciudad desempeñan múltiples funciones, son el espacio de los encuentros, del vagabundeo errático, de la concentración de turistas; el símbolo de la soledad, del peligro, de la desorientación y de la pérdida de identidad; el escenario teatral donde se representan crímenes y donde suceden todo tipo de acontecimientos. De todas las calles y plazas que aparecen en *La isla inaudita*, la plaza de San Marcos es la única reconocible y localizable en un mapa. Las demás carecen de nombres o de elementos distintivos, todas son semejantes o así se lo parecen al paseante que se pierde en los vericuetos de la ciudad.

La visión que el protagonista de la novela tiene del paisaje urbano depende en gran medida de sus sentimientos y estados de ánimo, las calles aparecen como un reflejo de su interioridad. A medida que Fábregas evoluciona y se adapta a su nueva situación, los lugares visitados van perdiendo la carga negativa que tenían en las primeras descripciones. El personaje moldea la imagen de la ciudad y la ciudad modifica al personaje. En este sentido y siguiendo a Sansot, podría decirse que los recorridos que el protagonista de *La isla inaudita* emprende por Venecia, los espacios visitados, las calles y las plazas, son significativos y necesarios para el crecimiento y la iniciación del personaje en un nuevo espacio urbano:

Disons qu'un parcours, pour être signifiant, doit effectuer la modification de celui qui l'a entrepris. [...] Ce qui est beau poétiquement et ce qui réconcilie la part de la nécessité et l'honneur de l'homme, c'est qu'une même marche ait un sens visible et invisible, c'est qu'en changeant de lieu on se change. Alors toutes les étapes constituent les degrés indispensables de cette initiation au



terme de laquelle l'homme acquiert un peu plus d'humanité ou succombe, s'il capitule. (Sansot 1973: 45)

Canales y puentes

Es muy frecuente encontrar ríos en el entorno urbano y, en ocasiones, se convierten en el elemento más significativo y definitorio de una ciudad (Peñalta Catalán 2010: 35; Rentería Cano 1985: 7). En este aspecto el caso de Venecia es singular, pues el agua tiene un papel fundamental en la configuración urbana. Tanto la ciudad de Venecia como las demás poblaciones de la laguna son un fascinante ejemplo de adaptación a un entorno atípico, debido a la omnipresencia del agua. Si ya resultó difícil la instalación de los primitivos pobladores en el siglo V, la conservación de la ciudad no supone un desafío menor para los actuales responsables (Mancuso 2010: 128-136; 2011a: *passim*; Salzano 2011: 17-31).

La visión de los canales y el sonido del fluir del agua son elementos configuradores de la imagen de Venecia y, como tales, aparecen constantemente en las descripciones del paisaje urbano de la ciudad en *La isla inaudita*. Así, una de las primeras visiones que el protagonista tiene de Venecia es la del cuadro acuático que se extiende ante la ventana de su habitación de hotel:

Antes de acostarse abrió los postigos y las persianas y se acodo en el alféizar de la ventana. Fuera la noche era húmeda y fría; reinaba una quietud absoluta; sólo el agua producía un murmullo suave al lamer la piedra; las cúpulas y las torres proyectaban una masa compacta contra el cielo. (Mendoza 2008: 16)

El narrador de la novela nos ofrece vistas de los canales en todas las épocas del año, bajo diferentes condiciones climatológicas y en todos los contextos posibles. Al igual que sucede con los demás espacios urbanos, la llegada del verano –y, en consecuencia, de los turistas– tiñe de negatividad la imagen que la narración transmite de los canales:

Finalizadas aquellas lluvias primaverales, el tiempo cambió radicalmente; ahora se sucedían los días soleados y hacía un calor húmedo; pronto las aguas quietas de algunos canales empezaron a desprender efluvios mefíticos. (Mendoza 2008: 97)



En general, los canales tienen una significación negativa para el protagonista de la novela. Frente al agua clara y fresca del arroyo –que Gaston Bachelard (1994: *passim*) identifica con la juventud, la sensualidad, y la alegría–, en los canales «el agua tenía un color plomizo, irisado, y olía a una mezcla de moluscos muertos, pescado y brea» (Mendoza 2008: 118). Esta descripción nos recuerda, irremediablemente, a la que hiciera el historiador británico Edward Gibbon en su viaje por Italia en el siglo XVIII, para quien los canales no son otra cosa que «stinking ditches dignified with the pompous denomination of Canals» (Gibbon 1956: 193).

Lo que para los venecianos es un elemento configurador del paisaje familiar y vía imprescindible para sus desplazamientos urbanos habituales, para Fábregas supone una frontera infranqueable que impide la continuación de su paseo. Es, además, otro de los componentes de ese laberinto que es la ciudad de Venecia: «Sus pasos le llevaban una y otra vez al borde de un canal infranqueable que le obligaba a desandar lo andado y a describir un arco cuyo final eran de nuevo las aguas verdes del mismo canal o de otro idéntico» (Mendoza 2008: 36).

Sólo en una ocasión el canal tiene una connotación positiva frente a la tierra. En la siguiente descripción, el agua es al mismo tiempo símbolo de pureza y elemento que, al aislar e impedir el acceso, permite preservar esa pureza. La imagen de la góndola cubierta de nieve, balanceándose silenciosamente, es sólo un detalle ampliado, un fragmento representativo de la serenidad de la ciudad desierta que acaba de recorrer el personaje:

La nieve, en la cual el invierno no había sido parco, se había convertido en charcos pútridos allí donde el sol la había logrado disolver; donde los rayos del sol no llegaban, todavía se veían unos ridículos promontorios ennegrecidos por la suciedad del aire. Sólo en un canal solitario, sobre una góndola cubierta de lona asfáltica, la nieve conservaba inexplicablemente su blancura original. El balanceo ocasional de la góndola hacía que se desprendiesen diminutas agujas de hielo del cable que la sujetaba a una bita de amarre. Entonces las agujas, alargadas y transparentes como lágrimas de una lámpara antigua, caían al agua silenciosamente. (Mendoza 2008: 335-336)



Por el contrario, el resto del tiempo, el agua aparece como algo impuro, sucio y repulsivo:

Un grupo de turistas pasó por donde estaba dándole empujones [...]. Ahora todos los líquidos que había bebido a lo largo del día pugnaban por ser regurgitados. Pensó acercarse al borde del agua, considerando más higiénico vomitar allí que hacerlo sobre el pavimento, pero desistió de ello por miedo de resbalar e ir a parar al agua. Cualquier cosa menos el agua, pensó en aquel momento. (Mendoza 2008: 224)

Como hemos indicado, los canales son obstáculos que impiden circular libremente a los peatones y que complican tanto el trazado urbano que acaban por desorientar a los forasteros que no conocen la ciudad. En algunas ocasiones, por el contrario, los canales representan la posibilidad de hallar el camino de regreso a casa (o al hotel, en el caso de Fábregas) o de recuperar el sentido de la orientación:

Volvió a caminar a paso vivo y pronto dio con una cabina telefónica. [...] Como siempre llevaba consigo una tarjeta del hotel, en previsión de emergencias como la presente, llamó a la recepción, describió al recepcionista el lugar en que se hallaba y dio orden de que enviaran a alguien en su busca. El recepcionista le dijo que tuviera la bondad de caminar unos cincuenta pasos a la izquierda, hasta encontrar un canal; allí debía aguardar a que le recogiera una góndola que zarpaba al punto. (Mendoza 2008: 39)

No sabía a ciencia cierta cuánto tiempo llevaba allí y ya daba por perdida toda esperanza de abandonar aquel encierro, cuando oyó el tableteo de un motor no lejos del punto en que se hallaba. Este tableteo, sin duda producido por una embarcación, le reveló encontrarse relativamente cerca del canal y por consiguiente de la salida. (Mendoza 2008: 185)

A veces el agua supera las orillas de los canales y la laguna inunda la ciudad. La plaza de San Marcos cubierta por el agua es un paisaje cada vez más habitual en Venecia debido a la subida del nivel del mar y al progresivo hundimiento de la ciudad isleña:

Al día siguiente había escampado, pero la ciudad apareció cubierta de agua casi por completo. En el hotel le proporcionaron unas katiuskas muy anchas que le permitían vadear las calles, pero con las que andaba como un pato. Los turistas brincaban en fila india por unos tablones que se sostenían inestablemente sobre ladrillos; algunos acababan metiendo uno o los dos pies en el agua, entre gritos y risas. El suelo reflejaba los edificios y las personas y



también un cielo lechoso que irradiaba una claridad homogénea y deslumbrante. (Mendoza 2008: 19-20)

El agua omnipresente invade la ciudad e incluso los sueños del protagonista de la novela. En este espacio homogéneo, en el que la realidad y su reflejo en las aguas se confunden, todo resulta ambiguo y misterioso:

[...] apenas acostado cayó en un sueño profundo y tranquilo, del que le sacó bruscamente el ruido producido por la zambullida de un cuerpo en el agua. Saltó de la cama, corrió a la ventana y abrió de par en par los postigos y las persianas. A la luz de la luna escudriñó las aguas del canal: nada parecía haber perturbado su quietud recientemente. El aire estaba inmóvil y el cielo sereno. Sintió un escalofrío y cayó en la cuenta de que tenía el cuerpo entero bañado en sudor. He debido de soñar algo que ahora no acierto a precisar, pensó. Volvió a examinar con detenimiento el agua oscura y silenciosa y suspiró. (Mendoza 2008: 40)

En la ciudad de los canales, un elemento arquitectónico fundamental es el embarcadero. Además de las *fondamente* –muelles que bordean los cursos de agua– y los atracaderos de plazas y *campi*, cada edificio tiene el suyo propio. Los hoteles, los palacios, las viviendas, suelen tener una salida hacia el canal, donde se encuentra el embarcadero. Al ser la embarcación el medio de transporte en que se desplazan los venecianos en sus recorridos urbanos, cada familia dispone de su barca correspondiente, amarrada a la puerta de su casa. Por lo tanto, no es raro encontrar vistas de atracaderos en las descripciones de la ciudad:

Una góndola los dejó al pie de una escalera empinada, cubierta de un musgo afelpado que la hacía muy resbaladiza. Del muro lateral colgaba una argolla, roja de orín. Aquel lugar, situado en el recodo de un canal estrecho, siempre a cubierto de la luz del sol, tenía algo de lúgubre. (Mendoza 2008: 118)

Uno de los pocos lugares reconocibles de la Venecia de Eduardo Mendoza es el muelle de los Schiavoni, a donde Fábregas llega después de un viaje en barca: «[...] ya estaban llegando a la orilla de los Schiavoni. Una luz zodiacal iluminaba la ciudad que se extendía ante sus ojos» (Mendoza 2008: 73).

Un embarcadero aislado, situado en un canal solitario y silencioso, es una isla desierta en la que el protagonista se siente como un náufrago atrapado. El embarcadero del Palacio Dolabella es también un espacio abierto de libertad



que contrasta con la prisión laberíntica de pasillos y estancias del edificio, de la que Fábregas no puede escapar:

Un último esfuerzo le permitió localizar la puerta de entrada al palacio, abrirla y salir al embarcadero dominado por los dos colosos de piedra percutida [...]. Una vez allí suspiró aliviado; ahora, fuera del laberinto, todo le parecía bello: las losas resbaladizas del embarcadero, el agua muerta del canal, incluso la compañía tenebrosa de aquellos dos colosos severos, inmóviles y erosionados. Pronto comprendió, sin embargo, que su situación sólo había mejorado en apariencia. Por aquel canal estrecho y sombrío no transitaba ninguna embarcación y aunque a corta distancia podía ver otro canal más ancho, en el que todavía se apreciaba un tráfico regular, ni sus gritos ni sus aspavientos llegaban a oídos de quien pudiera acudir a recogerle o, si llegaban, eran tomados por los desafueros de un orate. Al final, convencido de que nadie iba a acudir en su busca y habiendo desechado de nuevo la idea de llamar a la puerta en petición de ayuda, se sentó en el suelo, apoyó la espalda en la pantorrilla de uno de los colosos y se dispuso a permanecer allí, como un náufrago, hasta que el azar dispusiera de su suerte. (Mendoza 2008: 185-186)

Los venecianos se mueven en lancha por Venecia con toda soltura, embarcan y desembarcan con facilidad y conocen perfectamente los recorridos para llegar a cualquier punto de la ciudad a través de los canales. No es el caso de Fábregas que, en estas situaciones, pone en evidencia su identidad foránea:

La llegada de una lancha motora interrumpió en este punto la plática del médico [...]. Cháchara de médico, se dijo mientras éste saltaba a bordo de la lancha motora con una agilidad notable, aunque no insólita en un habitante de aquella ciudad acuática. A instancias del médico, Fábregas hizo lo propio con gran dificultad. (Mendoza 2008: 188-189)

Si navegar por los canales es la forma más rápida y sencilla de llegar a cualquier lugar:

Zigzagueando por los canales, llegaron al cabo de un rato ante el embarcadero situado en la fachada posterior del palacio, cuya puerta sombría custodiaban dos colosos de piedra. Ahora había varias embarcaciones atracadas frente al embarcadero diminuto. (Mendoza 2008: 301),

también es cierto que resulta imprescindible conocer el camino para alcanzar el destino sin perderse. Fábregas quiere regresar al palacio de la familia Dolabella, pero no conoce el camino ni es capaz de dar ninguna referencia concreta al barquero que ha de llevarle hasta allí:



Pronto se dio cuenta de que no iba a serle fácil dar por sí solo con el palacio de los Dolabella. La víspera, cuando María Clara le había conducido allí, no había reparado en la dirección que ella había dado al gondolero: como le sucedía siempre que estaban juntos, no había podido apartar un instante su atención de ella. Luego, por la noche, el odio que sentía hacia el doctor Pimpom le había impedido de nuevo parar mientes en el trayecto. Ahora no recordaba ningún detalle que pudiera servirle de referencia. (Mendoza 2008: 221)

A pesar de todo, el personaje contrata los servicios de un gondolero, «que se comprometió a darle vueltas por los canales hasta localizar el palacio que buscaba». Finalmente, en vista de que la excursión no había dado fruto «agobiado por el calor y harto de permanecer encajonado en la góndola, se hizo desembarcar en un punto cualquiera del recorrido» (Mendoza 2008: 222).

Como todo en Venecia, cada canal tiene su propia leyenda. Los venecianos conocen estas historias que cuentan a los turistas a la mínima ocasión, reforzando así esa imagen de la Venecia legendaria y novelesca:

Fábregas sabía, por haberlo oído contar, que en la riba de aquel canal cierto caballero había sido muerto a traición por dos sicarios de un rival expeditivo, los cuales, hallándolo allí solo y desprevenido, lo pasaron de parte a parte con sus estoques. Esto había ocurrido dos siglos atrás, pero ahora, al pasar por aquel lugar apartado, al que la blancura de la nieve acumulada sobre la funda de la góndola confería por contraste cierta tenebrosidad, creía distinguir sombras de fuga y oír los gemidos de dolor y las súplicas tardías del caballero, a quien sus ejecutores, cumplida su misión, habían abandonado allí moribundo. (Mendoza 2008: 335-336)

En este ejemplo destaca el carácter teatral de la escena. El canal se convierte en el escenario de una función dramática en la que se representa un crimen. La impresión queda reforzada por la tramoya y la narración efectista: «sombras de fuga», «gemidos de dolor», «súplicas tardías». Este decorado de carácter pictórico también sirve de fondo a celebraciones y fiestas, como el Carnaval:

Por aquellas fechas [...], se celebraba en Venecia el legendario carnaval, que, como usted sabrá sin duda, empezaba en la festividad de San Esteban y se prolongaba hasta el primer día de la Cuaresma. Durante esos meses toda actividad productiva quedaba postergada; las calles y plazas eran guarnecidas de adornos; las embarcaciones eran pintadas y ornamentadas para convertirlas en alegorías pobladas de sirenas, tritones y monstruos marinos;



todos los días había desfiles, bailes y mascaradas, y por doquier reinaban la confusión y el desenfreno. (Mendoza 2008: 156)

En estos festejos, el Carnaval invade las aguas –las embarcaciones son pintadas y ornamentadas– y las criaturas acuáticas –sirenas, tritones y monstruos marinos– participan en la mascarada. En toda la historia de Venecia, los canales, las embarcaciones y la laguna han tenido un papel destacado en las galas y festejos populares, y aún hoy son protagonistas en muchas fiestas. Son frecuentes las giras al Lido, la celebración de regatas por los canales y las diversiones y actuaciones a lo largo de las *fondamente*. Toda la parafernalia festiva, las plazas y calles engalanadas, los ostentosos trajes del Carnaval veneciano, etc., convierten la ciudad en un enorme escenario teatral donde se representan todo tipo de ceremonias. La ciudad se presenta como un decorado y quienes se mueven en ella se convierten así en actores interpretando un papel. En *La isla inaudita*, también vemos a Fábregas protagonizar una escena «melodramática» que tiene mucho de interpretación impostada. El personaje deambula solo por la ciudad, visitando los lugares donde le había llevado María Clara con la esperanza de encontrarla:

Esta actitud resultaba tan pueril a sus propios ojos que estaba por deponerla cuando creyó ver fugazmente la silueta de ella en la margen opuesta del canal junto al que transitaba. ¿Será posible que las cosas se produzcan en esta forma melodramática?, pensó.

Gritó para llamar su atención, pero sólo consiguió con aquel grito que levantara el vuelo una bandada de palomas posada en la riba del canal. Aquel revuelo bastó para que la perdiera de vista: cuando las palomas se hubieron posado de nuevo ya no pudo hallarla. (Mendoza 2008: 294)

El canal se convierte entonces en el obstáculo que impide la unión entre los dos personajes. Sólo cruzando el puente que salva el río puede Fábregas alcanzar a la joven¹⁸¹:

Chapoteando retrocedió siempre sobre sus pasos para cruzar el canal que lo separaba de ella por un puente metálico que recordaba haber rebasado momentos antes. Ya en la otra margen, corrió hacia la esquina que según sus

¹⁸¹ Este pasaje es similar a la escena de la película de Woody Allen *Todos dicen I love you* (1996), donde Joe, personaje interpretado por el propio Allen, trata de hacerse el encontradizo con Von, encarnada por Julia Roberts y a la que Joe ha conocido en Venecia, pero cada uno de ellos se halla en una orilla diferente del canal y, por lo tanto, no pueden reunirse si no es cruzando un puente.



conjeturas ella debía de haber doblado y desde allí creyó distinguir a lo lejos su chubasquero de charol. Sin embargo, por más que corría, no conseguía acortar la distancia que mediaba entre ambos, hasta que finalmente perdió su rastro de una vez por todas. O todo ha sido una alucinación, se dijo, o por fuerza ha tenido que meterse en algún portal, pero ¿en cuál de ellos? (Mendoza 2008: 294)

Según indica Roland Barthes (1990: 265), el canal, el río tienen una relación simbólica con el paseo; el camino se asemeja al flujo del agua que atraviesa la ciudad. Por el contrario, en el paisaje urbano un río puede representar una frontera, una barrera infranqueable; entonces, se construyen los puentes y el cauce se transforma en una vía de comunicación. En el caso de Venecia –con más de cuatrocientos puentes que salvan los *rii* o pequeños canales, conectando las 117 islas que la componen– los puentes son las infraestructuras que dan cohesión a la ciudad (Mancuso 2010: 16-17). A pesar de todo, en *La isla inaudita* aparecen mencionados muy pocos puentes: «[...] ella le aguardaba en la calle, acodada en el parapeto de un puente. Parecía abstraída viendo discurrir el agua, pero apenas Fábregas se hubo aproximado, volvió la cara hacia él con una sonrisa» (Mendoza 2008: 23). Sólo el más famoso de los puentes de Venecia aparece con nombre propio y convertido en punto de referencia para el turista¹⁸²: «Ella le indicó el modo de llegar hasta el Rialto; una vez allí no le sería difícil orientarse, le dijo» (Mendoza 2008: 31). De esta manera, se insiste en la sensación de desorientación y falta de referencias geográficas del protagonista de la novela.

Como ya se ha dicho, existen dos maneras de desplazarse por el espacio urbano veneciano, a pie o en barca: «[...] Saldremos a la plaza; desde allí puede ir a pie, si su hotel no está lejos, o tomar el vaporeto. Todo está muy bien indicado; no tiene más que seguir las flechas sin desviarse» (Mendoza 2008: 134). Ésta es una peculiaridad que diferencia a Venecia de cualquier otra ciudad del mundo y que ha determinado el desarrollo de diferentes medios de transporte adaptados a las condiciones físicas del terreno.

¹⁸² Sobre el Rialto, el más antiguo de los puentes venecianos –que en su forma actual data de 1591 y es obra de Antonio da Ponte–, *vid.* Calabi y Morachiello (2011: 21-25); Mancuso (2010: 32-33), Norwich (2009a: 628-629) y Tafuri (1995: 162-164).



Los medios de transporte: lancha, góndola, vaporetto

Los vehículos que circulan por Venecia –salvo en *piazzale* Roma, donde se encuentran el gran aparcamiento de automóviles y las paradas de autocar– son únicamente acuáticos. Además de las embarcaciones privadas hay numerosos medios de transporte público como los taxis, las góndolas y el *vaporetto*, unos más orientados al disfrute turístico y otros para el uso de la población en sus desplazamientos habituales –aunque todos estén repletos de forasteros en las temporadas turísticas, como lamenta en numerosas ocasiones el protagonista de las novelas de Donna Leon. *La isla inaudita* nos presenta los canales de Venecia continuamente surcados por góndolas y lanchas, en una vista de la ciudad en constante movimiento, por medio de descripciones e imágenes de carácter cuasi cinematográfico. Los ejemplos son numerosos:

Delante del Palacio Ducal había una multitud que contemplaba el animado tráfico de embarcaciones. (Mendoza 2008: 74)

Ocuparon una mesa junto a la balaustrada. Una sombrilla les protegía del sol, pero no de su reverberación en el agua del canal. Mirando a lo lejos se veía que la ciudad estaba cubierta de neblina. [...] De vez en cuando pasaba una barca por el canal, rozando la balaustrada; entonces los ocupantes de la barca los observaban al pasar con curiosidad. (Mendoza 2008: 117)

A pesar de la existencia de múltiples medios de transporte que permiten circular por la ciudad, no es fácil para un forastero desplazarse por Venecia si no conoce las normas básicas al respecto:

–Estaba esperando que pasara alguna embarcación para pedirle que me llevara al hotel –dijo él después de buscar en vano alguna justificación menos bochornosa a su desvalimiento.

–Pero, hombre, ¿no sabe que por aquí no pasa nadie nunca? –dijo el médico–. Si quería que vinieran a buscarle, ¿por qué no pidió por teléfono que le enviaran un taxi?

–Porque soy forastero y porque nadie tuvo la amabilidad de indicarme lo que había que hacer.

–Ah, vaya –dijo el médico–. La verdad es que, al verle salir con tanta decisión, pensé que disponía de medios propios de locomoción. De todos modos, acabo de llamar un taxi; con mucho gusto le depositaré donde más le convenga. (Mendoza 2008: 187-188)



No sólo son necesarias las embarcaciones para moverse en el interior de la ciudad, sino también para visitar el Lido y las demás islas de la laguna que componen Venecia. Fábregas y María Clara visitan la ficticia isla de Ondi y hacen el viaje en «una motora tripulada por un viejo lobo de mar»:

De sobra se veía que la motora no era usada habitualmente para el transporte de pasajeros; por carecer de todo, no tenía asientos, salvo una repisa estrecha que corría a ambos costados y en la que era difícil incluso mantener el equilibrio. Era una barca incómoda y algo desacoplada, pero pintada con colores alegres. El viejo lobo de mar vestía una cazadora marrón de corte moderno, muy descolorida y gastada, como si se hubiera servido de ella durante varias décadas. Ni les ayudó a embarcar ni hizo siquiera amago de saludar: mantenía la vista fija en el agua, el ceño fruncido y la expresión hosca. Era la imagen misma de la misantropía, pensó Fábregas. (Mendoza 2008: 47)

El barquero conduce la motora por los canales hasta salir a la laguna, desde donde los personajes tienen una visión panorámica del paisaje:

Soplaba una brisa tibia y entre la bruma se veían los contornos de muchas islas.

—Ahora me doy cuenta por primera vez de que Venecia es realmente un archipiélago —comentó Fábregas. (Mendoza 2008: 48)

También viaja el protagonista de la novela en *vaporetto*, el «autobús acuático» —un transbordador bastante grande— que cubre las principales rutas en el interior de la ciudad, realizando numerosas paradas y desde cuya cubierta se pueden admirar las vistas de la laguna y el Gran Canal. Fábregas lo toma para viajar desde el Lido hasta el centro de la ciudad:

[...] fue caminando hasta el embarcadero del vaporeto, donde, después de comprar el billete y de mirar sin ver el horario encolado a la pared, se sentó a esperar en un banquito de madera [...].

—Que cada cual conserve su billete —les dijo—. Preséntenlos al subir al vaporeto y, sobre todo, no los vayan a perder. (Mendoza 2008: 85-86)

Probablemente el personaje ha tomado el *vaporetto* de la línea número 1, que parte del Lido y recorre el Gran Canal, desde la plaza de San Marcos hasta *piazzale* Roma, uno de los preferidos por los turistas, pues su recorrido permite contemplar las fachadas de los palacios y los templos que se asoman a la principal vía veneciana y que no pueden verse de otro modo. De nuevo, aparece



esa imagen de Venecia como decorado teatral que transmite una sensación de irrealdad y, al mismo tiempo, redundante en la idea –más desarrollada por Donna Leon que por Mendoza– de que la ciudad de los canales no es más que un parque temático para turistas; aunque ambos autores terminen demostrando que sí existe vida detrás de esas fachadas:

Durante el trayecto Fábregas contemplaba desde la cubierta del vaporeto la panorámica de la ciudad desplegada ante sus ojos. Ahora aquellos edificios majestuosos le parecían erigidos con el propósito exclusivo de burlarse de él. Un decorado tan falaz como mis propias ilusiones. (Mendoza 2008: 90)

Pero de todas las embarcaciones, la más popular entre los turistas es, sin duda, la góndola. Su nacimiento está muy ligado al desarrollo y embellecimiento de la ciudad a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento; al transformarse Venecia en una «ciudad de mármol y de agua, donde [...] la propia tierra parecía esfumarse» (Diehl 1961: 176), desaparecen los caballos como medio principal de desplazamiento y la góndola se convierte progresivamente en el vehículo de transporte general. Actualmente, hay en Venecia 425 góndolas que disponen de licencia municipal. Se usan fundamentalmente en bodas y funerales y como atracción turística, y unas pocas funcionan como *traghetto* o transbordadores entre las dos orillas del Gran Canal (Doménech 2007b: 48). Como todo turista que visita Venecia, el protagonista de *La isla inaudita* decide disfrutar de un paseo en góndola; sin embargo, la experiencia no será agradable:

Una tarde, por distraerse, se le ocurrió dar un paseo en góndola y, sin fijarse en lo que hacía, abstraído como solía ir, saltó dentro de una de las góndolas atracadas en el embarcadero del hotel. Cuando estuvo dentro advirtió que estaba rodeado de flores y que las flores estaban dispuestas de un modo anómalo.

–¿Qué significa esto? –le preguntó al gondolero–. ¿Qué hacen aquí estas flores?

El gondolero le dijo que alguien le había encargado llevar aquellas flores a un velorio, pero que no lo había hecho antes porque esperaba que subiese a la góndola algún pasajero; de este modo, confesó, aprovechaba el viaje doblemente.

–Al fin y al cabo –agregó–, a los clientes lo mismo les da ir en una dirección que en otra. Lo que quieren es pasear en góndola por los canales, y eso es precisamente lo que vamos a hacer.

Antes de que Fábregas pudiera replicar, le refirió los muchos gastos a que debía hacer frente cada mes un trabajador con familia numerosa como él.



—A mí todo esto me trae sin cuidado —exclamó finalmente Fábregas—. Yo no quiero ir de paseo rodeado de coronas de muerto. Haga usted el favor de devolverme ahora mismo al embarcadero.

Pero el gondolero, sin dejar de lamentar su suerte, seguía remando con creciente celeridad: de sobra se veía que quería cumplir cuanto antes el encargo. En su indignación, Fábregas estuvo tentado de saltar al agua, pero vio que ésta era de color marrón y optó por resignarse a esta nueva humillación. Me está bien empleado por caer en esta estúpida tentación turística, se dijo¹⁸³. (Mendoza 2008: 104-105)

El gondolero se ofrece a amenizar el viaje entonando una canción. Se trata del mítico canto de los gondoleros de Venecia del que ya hablaba Rousseau en su *Diccionario de música*; el mismo que fascinó a Goethe y del que se burla Twain en su viaje de 1867¹⁸⁴; la *Barcarola*, motivo recogido en las obras de compositores románticos como Félix Mendelssohn (1809-1847), y cuya misteriosa desaparición ficcionaliza William Goldman en su novela *Los gondoleros silenciosos* (1983). Pero Fábregas no está de humor para escuchar canciones:

—¿Quiere el señor que le cante una canción? —preguntó el gondolero. Y viendo que su cliente no respondía, añadió—: Está incluido en el precio del servicio.

—Me da igual —dijo Fábregas—. Usted límitese a remar y lléveme al hotel tan aprisa como le sea posible. (Mendoza 2008: 39-40)

¹⁸³ Una escena similar —salvando las distancias— con un viajero descontento que quiere bajarse de la embarcación y un gondolero obstinado que insiste en pasearlo contra su voluntad la encontramos en *La muerte en Venecia*, a la llegada de Gustav von Aschenbach a la ciudad, cuando solicita los servicios de un gondolero para trasladarse a la estación de *vaporetto* y éste se empeña en conducirlo hasta el Lido: «Aschenbach [...] encontró insufribles el tono brusco y petulante de aquel hombre, sus modales tan distintos de los que en el país suelen brindarse a un extranjero [...]. Se reanudaron el murmullo y el bisbiseo: el gondolero hablaba consigo mismo, entre dientes. ¿Qué hacer? Estando a solas en plena laguna con ese hombre tan extrañamente insumiso, siniestro y decidido, el viajero no veía medio alguno de imponer su voluntad» (Mann 2002: 43-44).

¹⁸⁴ El tono irónico y paródico con que Mark Twain narra las anécdotas de su viaje por Europa y Oriente Próximo —plasmado en una serie de crónicas periodísticas que luego recopilará en el volumen *The Innocents Abroad or The New Pilgrims' Progress* (1869)— nos recuerda en cierto modo a las descripciones de Mendoza. Para el escritor estadounidense, la góndola es un féretro flotante y el gondolero, «un bribón en mangas de camisa». En cuanto al canto del gondolero, estas son sus apreciaciones: «Al presente, al volver una esquina y hundirnos en un foso sombrío entre dos altas hileras de casas, el alegre gondolero se echó a cantar, fiel a las tradiciones de su estirpe. Lo soporté un rato, luego le dije: —Oiga Rodrigo González Miguel Ángel, yo soy un peregrino, un extranjero, pero no por esto me dejo herir en mis sentimientos. Si continúa cantando, uno de los dos tendrá que tirarse al agua. Ya me basta con que mis sueños románticos sobre Venecia hayan fallado, en lo referente a la góndola y al gondolero. Este sistema de distracción no debe continuar. Acepto el féretro, usted puede seguir remando cuanto quiera, pero le juro solemnemente que no le permitiré continuar con su canción» (Twain 1993: 130).



Un gondolero pasa entre seis y siete horas en el agua, y el resto del tiempo permanece en la estación esperando a los clientes. En la novela de Mendoza, asistimos al «cambio de turno» de un gondolero:

[...] el gondolero le anunció que tenía que ceder la góndola a su socio, con quien compartía embarcación, trabajo y beneficios.
–Pero no la parienta –añadió en tono jocoso.
En el muelle donde se produjo el relevo de socios, Fábregas cerró con el nuevo gondolero el mismo trato [...]. (Mendoza 2008: 221-222)

Después de su larga estancia en Venecia, de perderse por los canales, de desplazarse en taxi, lancha y *vaporetto*, de experimentar el viaje en góndola, el personaje se ha habituado a las condiciones de vida de la ciudad y emplea la embarcación para realizar los desplazamientos cotidianos. Como un veneciano más, Fábregas se dirige al palacio, al centro de la ciudad o al hospital a través de los canales:

En esta ocasión, Fábregas, dejando a Charlie a la cabecera de la enferma y aunque nevaba copiosamente, había acudido al palacio en busca de María Clara, que permanecía allí al cuidado del bebé. Entre los dos lo habían abrigado [...] y lo habían llevado al hospital en una góndola que avanzaba con una lentitud exasperante bajo la nieve. (Mendoza 2008: 341)

Sin embargo, y a pesar de haber adoptado los medios de transporte de los venecianos y haber asumido las condiciones físicas de la ciudad como algo inevitable, se mantiene una perspectiva que hace hincapié en las incomodidades de viajar en barca o de la omnipresencia del agua que, cada cierto tiempo, inunda la ciudad.

El hotel

El hotel es parte importante del entramado urbano, especialmente en ciudades tan marcadamente orientadas al turismo como Venecia (Scaramuzzi *et al.* 2009: 56; Zannini, Lando y Bellio 2008: 3), y sus funciones están siempre relacionadas con el viaje (Popeanga 2010a: 282). Para los forasteros que visitan la ciudad el hotel es un establecimiento imprescindible porque, durante su estancia, se convierte en su alojamiento, lugar de reposo y, en muchos casos, punto de referencia. En *La isla inaudita* el hotel tiene una importancia fundamental puesto



que el protagonista de la novela es un viajero. A su llegada a Venecia, el señor Fábregas se aloja en el Gran Hotel del Moro¹⁸⁵.

La función que desempeña el hotel en el espacio urbano está claramente definida: hospedar a los viajeros que visitan la ciudad. Sin embargo, al disponer de servicios como la cafetería o el restaurante, acapara también las funciones de estos locales, y se convierte en lugar de encuentro y ocio. El Gran Hotel del Moro de *La isla inaudita*, a través de sus amables empleados, ofrece a sus clientes todo tipo de servicios y comodidades: restaurante, terraza, bar abierto las veinticuatro horas del día, masajista, telefonista, médico, cajas de seguridad, servicios de transporte, etc. Como señala Rem Koolhaas, los hoteles se están convirtiendo en una pieza edificatoria muy común dentro de la «Ciudad Genérica»:

Los hoteles son ahora contenedores que, en la expansión y la universalidad de sus servicios, hacen que casi todos los demás edificios resulten redundantes. Incluso actuando también como centros comerciales, son lo más parecido que tenemos a la *existencia* urbana al estilo del siglo XXI. (Koolhaas 2006: 44)

Pero por muchas comodidades que ofrezca un establecimiento de este tipo, un hotel no es un hogar para quienes en él se alojan. Por lo general, sus huéspedes van a pasar allí una breve estancia (Popeanga 2010a: 285). No son los habitantes de una casa, son los clientes de un negocio de hostelería. El señor Fábregas, a pesar de su larga estadía en el hotel, nunca llega a sentirse como en casa. Lo que el hotel representa para Fábregas no es un concepto estático: el valor simbólico de este espacio va evolucionando a lo largo de la novela, a medida que lo hace el personaje. Al llegar a Venecia, Fábregas se siente solo y ajeno a esa ciudad extraña. El hotel refleja esta soledad absoluta del protagonista desde el primer momento:

El *hall* del Gran Hotel del Moro, donde planeaba hospedarse, también estaba desierto: en la bóveda resonaban sus pasos sobre el mármol escaqueado; los trámites de inscripción fueron despachados rápidamente, casi sin mediar palabra; al entrar en la habitación encontró que su equipaje ya había sido

¹⁸⁵ No existe en Venecia un hotel con tal nombre, pero sí uno similar: el Hotel Antico Moro. Éste no se encuentra en el centro de la ciudad, sino en tierra firme, en la zona de Mestre, por lo que no puede identificarse con el establecimiento en el que se hospeda el protagonista de *La isla inaudita*.



deshecho: ahora los trajes colgaban de las perchas y las camisas y la ropa interior habían sido colocadas ordenadamente en los anaqueles del armario. Antes de acostarse abrió los postigos y las persianas y se acodó en el alféizar de la ventana. Fuera la noche era húmeda y fría; reinaba una quietud absoluta; sólo el agua producía un murmullo suave al lamer la piedra; las cúpulas y las torres proyectaban una masa compacta contra el cielo. Un reloj dio una sola campanada. Fábregas se metió en la cama presa de gran agitación y no pudo conciliar el sueño hasta el alba. (Mendoza 2008: 15-16)

El propio nombre del hotel, la imagen del recibidor amplio y abovedado, la eficacia de sus empleados, nos sugieren la idea de que se trata de un hotel de una categoría elevada y, por lo tanto, caro. Este hecho lo confirmará el propio Fábregas cuando, más adelante, telefonee a su abogado Riverola pidiéndole dinero para saldar la cuenta del hotel: «No regresaré si no me envías el dinero –dijo tras un silencio cargado de reticencia–, porque no puedo saldar la cuenta del hotel con lo que me queda» (Mendoza 2008: 19).

Pero volviendo a esa primera impresión de soledad que acompañará durante largo tiempo al protagonista de la novela, hay que destacar los numerosos elementos que refuerzan la imagen. El personaje penetra en un espacio desierto, donde el eco de sus pasos es el único ruido que perturba el silencio reinante. Incluso el recepcionista y los demás empleados desempeñan su trabajo en silencio. Alguien, una presencia invisible, ha deshecho el equipaje de Fábregas y lo ha ordenado cuidadosamente. También la noche es silenciosa, y el paisaje que descubre al abrir la ventana, de una «quietud absoluta». Su estado de ánimo se refleja en cada uno de los detalles del espacio que le rodea: un reloj da una sola campanada. Ya en esta primera descripción del hotel se anuncia un pormenor que va a permitir que la habitación en la que se aloja Fábregas se convierta en el punto de encuentro de dos planos contrapuestos: la realidad y la imaginación o el sueño¹⁸⁶.

Paradójicamente, además de ser el lugar en el que duerme solo y come solo, el hotel se convierte en el remedio a su soledad. Cuando se cansa de pasear

¹⁸⁶ Según Giandomenico Amendola (2000: 176-177), los grandes hoteles modernos son el espacio de la hiperrealidad y el sueño. Amendola se refiere principalmente a los hoteles que imitan en su interior distintos escenarios, reconstruyendo lugares lejanos con decorados y artificios –como los hoteles de Las Vegas–, y que ofrecen a sus clientes una experiencia que va mucho más allá del simple alojamiento y disfrute de sus instalaciones y servicios. Lo cierto es que la literatura y las artes, con sus lenguajes específicos, han tomado este elemento urbano y han cambiado su función mediante «imágenes, metáforas y símbolos» (*cf.* Popeanga 2010a: 281).



por la ciudad sin encontrar a nadie conocido, regresa al hotel y allí habla con los recepcionistas. O se dirige al restaurante o al bar: «[...] Incapaz de permanecer en la calle, pero incapaz también de encerrarse a solas con sus pensamientos, decidió pasar un rato en el bar del hotel» (Mendoza 2008: 107). El Gran Hotel del Moro se convierte también en refugio frente a la lluvia o al calor y, sobre todo, frente a la avalancha de turistas y maleantes que invaden Venecia: «Le despertó un griterío persistente y al salir del hotel encontró las calles abarrotadas de turistas» (Mendoza 2008: 16). Es el punto de referencia para el viajero perdido en la ciudad y el lugar al que siempre regresa:

Volvió a caminar a paso vivo y pronto dio con una cabina telefónica. Como le habían sustraído el papel moneda, pero no la calderilla, y como siempre llevaba consigo una tarjeta del hotel, en previsión de emergencias como la presente, llamó a la recepción, describió al recepcionista el lugar en que se hallaba y dio orden de que enviaran a alguien en su busca. El recepcionista le dijo que tuviera la bondad de caminar unos cincuenta pasos a la izquierda hasta encontrar un canal; allí debía aguardar a que le recogiera una góndola que zarpaba al punto. Fábregas hizo lo que le acababa de decir el recepcionista. (Mendoza 2008: 39)

El *hall* del hotel es el lugar donde Fábregas y María Clara se citan a diario, o donde se buscan a pesar de que el encuentro no esté planeado –aunque a veces no se hallan. Allí espera impacientemente la llegada de la joven:

Conteniendo a duras penas el nerviosismo, que le impulsaba a dar saltos y hacer cabriolas, mató más de una hora y media hojeando periódicos y revistas, consumiendo café y dando paseos cortos por el *hall*, cuyos límites no se atrevía a franquear. Finalmente apareció ella. Traía el cabello alborotado y jadeaba, como si acabara de recorrer una distancia considerable a la carrera, pero saltaba a la vista que su precipitación era ficticia y no tenía otro objeto que encubrir la tardanza. (Mendoza 2008: 47)

Los recepcionistas y conserjes nocturnos se convierten en testigos de las idas y venidas de ambos y en mensajeros que transmiten los recados de uno y otra, deviniendo intermediarios de la relación entre Fábregas y María Clara:

[...] entró en el *hall*. Allí el portero nocturno, que le aguardaba detrás del mostrador, le tendió con una mano la llave de su habitación y con la otra un papel doblado.

–Una señorita ha venido esta tarde o, para ser exactos, vino en la tarde del día de ayer, y dejó este mensaje para el señor –dijo. [...]



—¿Una señorita? —preguntó Fábregas desconcertado.
—La de costumbre —dijo el portero; y enrojando añadió para corregir lo que consideró una falta de respeto—; quiero decir la que el señor usa habitualmente.
—No es posible —replicó Fábregas—. ¿A qué hora estuvo aquí?
—No puedo informar al señor de preciso, por no haber estado yo de servicio durante esas horas —respondió el portero nocturno—, pero al relevar a mi compañero del turno anterior, éste me dijo, por si el señor lo preguntaba, que la señorita había venido varias veces en el curso de la tarde a preguntar por el señor, hasta que finalmente hubo de desistir de sus propósitos de verle y que fue entonces cuando dejó este mensaje. (Mendoza 2008: 212-213)

Los empleados del hotel van familiarizándose con Fábregas, cuya estancia se prolonga durante meses —algo poco común con respecto al tránsito habitual de huéspedes—; se acostumbran a sus aprensiones, a sus locuras, a sus manías; entablan conversaciones con él, le recomiendan visitar determinados lugares, le explican cómo llegar a otros; se preocupan por su salud, le aconsejan que acuda al médico, que se ponga en manos del masajista, que descanse; le informan de los acontecimientos más relevantes y le cuentan las últimas noticias:

Pero lo que sucedía en la ciudad no le pasaba por alto. Aquellos sucesos estaban en boca de todos y cada mañana, al entregar la llave de su habitación, el conserje del hotel le ponía al corriente de los más notables de la jornada anterior.

—Anoche apareció un libanés descuartizado en el atrio de San Sático —le decía— y esta madrugada se han oído tiros en el palacio Orfeo, donde tiene su museo el señor Fortuny, compatriota del señor, si no me equivoco¹⁸⁷.

Parecía sentir por Fábregas una mezcla de respeto, cariño y conmiseración, y por su ciudad, un orgullo mal entendido que le hacía ufanarse de aquella profusión de excesos y desaguisados. Fábregas escuchaba estas efemérides sin hacer comentarios. (Mendoza 2008: 100-101)

Los recepcionistas llegan incluso a habituarse a que Fábregas solicite que le preparen la cuenta y el equipaje porque va a abandonar el hotel para, acto seguido, anunciar que aún se quedará algún tiempo más¹⁸⁸:

¹⁸⁷ El Palazzo Orfei, actualmente Museo Fortuny, alberga la colección personal de Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, 1871-Venecia, 1949), quien compró este edificio a principios del siglo XX. Pere Gimferrer ha literaturizado la vida de la saga de los Fortuny y los Madrazo, así como las historias de personajes reales y literarios que se cruzaron con este linaje, especialmente en Venecia (cfr. Gimferrer 2010); ciudad que aparece retratada en su aspecto más pictórico y decadente en las páginas de *Fortuny* (1983).

¹⁸⁸ No podemos dejar de advertir aquí el paralelismo entre la actitud de Fábregas y la de Gustav von Aschenbach, protagonista de la novela de Thomas Mann *La muerte en Venecia* (1912), que, dejándose llevar por su estado de ánimo, acentuado por «el calor húmedo, el siroco y una sensación de malestar físico», decide interrumpir inesperadamente su estancia en Venecia. Sin embargo, «a las pocas horas de su salida del lujoso Hotel Des Bains se encontraba de nuevo entre sus paredes, ocupando una habitación diferente y al fin



–En realidad he venido a pedirle que me vaya preparando la nota –dijo al recepcionista.

–El señor ha tenido mala suerte con el tiempo –dijo el recepcionista mientras recorría un fichero con los dedos.

–Así es –dijo Fábregas–. Volveré dentro de una hora.

–Si el señor lo desea, diré que le hagan el equipaje –dijo el recepcionista–.

[...]

Al llegar al hotel le sorprendió encontrar su equipaje hecho y alineado en el *hall*. Acudió de inmediato a la recepción y preguntó si seguía libre su habitación. Le respondieron que no, que precisamente había sido ocupada esa misma tarde, pero que si deseaba prorrogar su estancia en el hotel podían proporcionarle otra habitación casi idéntica a aquella¹⁸⁹. Mientras subían el equipaje y colocaban nuevamente las cosas en su sitio, alquiló una caja de seguridad y guardó en ella la mayor parte del dinero que había retirado del banco. (Mendoza 2008: 21, 31-32)

Hasta cinco veces anuncia Fábregas su salida del hotel antes de abandonarlo definitivamente. Al principio, los recepcionistas se asombran de sus cambios de opinión; pero estas idas y venidas terminan convirtiéndose en un hábito que ya no sorprende a nadie:

Antes de acudir al comedor pasó por el mostrador de recepción y dijo al empleado que le preparara nuevamente la cuenta y dispusiera que le hicieran el equipaje [...].

Tan pronto haya liquidado la cuenta y esté listo el equipaje me iré al aeropuerto y allí esperaré a que salga el primer avión, pensó. No volveré a pisar las calles de Venecia, se dijo. Pero de vuelta a la recepción, el recepcionista le entregó un mensaje que consistía en un número garrapateado al dorso de un papel impreso.

[...] luego regresó al mostrador de recepción y allí dio aviso al encargado de que cancelaba nuevamente la partida y ordenó que deshicieran su equipaje si ya lo habían hecho como él había dispuesto con anterioridad. El recepcionista

reconciliado con esa parte irracional de su voluntad que se había negado a desobedecer a la otra, la que estuvo a punto de arrancarle de Venecia, como ya ocurriera la primera vez que la visitó» (Fernández 2010: 175): «Lo invadió el mal humor. Y en ese mismo instante pensó en la partida. [...] Por segunda vez, y ahora definitivamente, comprobó que esa ciudad le resultaba altamente perjudicial con semejante clima. Empecinarse en permanecer parecía irracional, pues las perspectivas de que el viento cambiase eran muy inciertas» (Mann 2002: 55, 68). Al sentimiento de opresión sigue la euforia que le impulsa a revocar su decisión: «No poco esfuerzo le costó a Aschenbach mantener el único semblante concebible en tales circunstancias. Una extraña alegría, un increíble gozo le agitaba el pecho en forma casi convulsiva. El empleado se precipitó fuera a ver si conseguía retener el baúl, pero, como era de esperar, volvió con las manos vacías. Aschenbach declaró entonces que sin su equipaje no deseaba viajar, que estaba decidido a volver y esperar la llegada del baúl en el Hotel de los Baños [...]. Y así se dio el extraño caso de que, a los veinte minutos de haber llegado a la estación, el viajero se encontró otra vez en el gran canal, navegando de regreso al Lido» (Mann 2002: 74).

¹⁸⁹ Al igual que le sucede a Fábregas, la habitación de Aschenbach ha sido ocupada, por lo que debe instalarse en otra de características semejantes: «Lamentó el percance en tono discretamente lisonjero, calificándolo de penosísimo para él y todo el personal [...]. Por cierto que su habitación ya había sido ocupada, aunque otra, no menos buena, sería puesta a su disposición de inmediato. [...] Y el fugitivo se vio así nuevamente alojado en un cuarto cuya situación y mobiliario eran casi idénticos a los del anterior» (Mann 2002: 76).



asintió a todo sin hacer ningún comentario, pero Fábregas creyó que le observaba con atención redoblada. (Mendoza 2008: 44-47)

Finalmente renuncia a causar tantas molestias a los empleados y decide encargarse él mismo del equipaje:

Apenas llegado al hotel comunicó a la gerencia que partiría tan pronto saliera el sol.

–Yo mismo me ocuparé del equipaje –dijo.

Una vez en su cuarto metió sus pertenencias en las maletas a trompadas y bastonazos; cuando las hubo llenado descubrió que no podía cerrarlas ni siquiera echando sobre ellas el peso de todo el cuerpo. Desesperado y exhausto por las emociones del día, se tendió en la cama sin cenar ni desvestirse [...].

Comprendió, sin saber explicar por qué, que precisamente ahora no podía abandonar Venecia [...]. Invasado por la languidez, bajó a comunicar a la gerencia su cambio de planes [...]. (Mendoza 2008: 90-91)

Pero no sólo se encuentra allí con María Clara y con el personal de recepción. El hotel –especialmente el bar– se convierte en un espacio de relación e intercambio entre diferentes personajes. Es en el bar donde conoce al Cardenal Vida y a los prelados monofisitas que se reúnen periódicamente para discutir cuestiones teológicas que enfrentan a las distintas ramas de la iglesia católica, también allí conoce a *madame* Gestring, una famosa pianista con la que mantiene una apasionada relación:

A finales de septiembre Fábregas conoció a *madame* Gestring. No por sociabilidad, sino por dar un descanso a sus ojos y sus músculos, fatigados de muchas horas de vídeo y gimnasia, había bajado al bar del hotel [...]. (Mendoza 2008: 266-267)

En el restaurante del hotel se encuentra con otro huésped, un señor obeso, que le ayudó en una ocasión a regresar al hotel:

Al pasar ante la puerta del comedor, vio en una de las mesas al hombre obeso, el cual, suponiendo que a Fábregas le resultaría poco grato recordar lo sucedido la noche anterior, fingió no haber advertido su presencia. Fábregas, sin embargo, se dirigió a él y le expresó su agradecimiento por lo que el otro había hecho de un modo desinteresado. [...]

–No voy a desayunar –dijo Fábregas–, pero si está usted solo y no le perturba mi compañía, me sentaré cinco minutos. (Mendoza 2008: 254)



Tanto el señor obeso –único socio de una empresa cinematográfica– como *madame* Gestring encarnan la soledad que el propio Fábregas había sentido al poco de su llegada a Venecia:

Ella [*madame* Gestring] le explicó acto seguido que su marido pertenecía al Alto Estado Mayor Conjunto de la OTAN. En aquellos momentos estaba en Washington, participando en una reunión en la que tal vez se decidiera el futuro de Europa. (Mendoza 2008: 271)

Con la entrada en escena de *madame* Gestring, la habitación de hotel de Fábregas se convierte en el escenario de un adulterio:

Apenas entraron en la habitación, ella le instó vivamente a que cerrara la puerta con llave y diera órdenes terminantes a la recepción del hotel: no debía permitírsele a nadie que subiera allí ni había de serle pasada ninguna llamada telefónica. Aunque la reunión en la que participaba su marido todavía debía prolongarse varios días, aclaró cuando Fábregas hubo atendido a sus instancias, no cabía descartar la posibilidad de que aquél la abandonase con cualquier pretexto y se personase en Venecia de improviso. (Mendoza 2008: 272)

Pero además de ser el lugar de las relaciones, el hotel es el espacio de aislamiento en que Fábregas se encierra durante largo tiempo. Permanece meses recluido en su habitación viendo películas de vídeo y haciendo pesas. «Fábregas permanecía encerrado en el hotel a todas horas. Allí se aburría, pero no encontraba ninguna razón para salir a la calle» (Mendoza 2008: 260). El hotel se ha transformado así en la prisión voluntaria a la que se refiere el arquitecto Rem Koolhaas:

El hotel implica ahora un encarcelamiento, un voluntario arresto domiciliario; no queda otro lugar donde ir que pueda competir con él; llegamos y nos quedamos. En conjunto, describen una ciudad de diez millones de habitantes, todos encerrados en sus habitaciones, una especie de animación a la inversa: la densidad en implosión. (Koolhaas 2006: 44)

Durante las horas en que permanece encerrado en su habitación, Fábregas recuerda su infancia, repasa minuciosamente los últimos acontecimientos vividos, rememora sueños del pasado y cae en un duermevela inquieto en el que confunde la realidad con los sueños. Percepción e imaginación, sueño y vigilia se mezclan y el protagonista de la novela no es capaz de dilucidar cuál de los dos



planos es más real. «Los recuerdos [...] adquirirían para él una realidad que reemplazaba en su ánimo la realidad actual» (Mendoza 2008: 102):

[...] Finalmente masculló algo, se levantó con gran cuidado para no derribar la mesa ni cuanto había sobre ella y se dirigió al lavabo de caballeros. Allí se echó agua fría al rostro repetidas veces, hasta sentirse más sereno o, a lo sumo, más dispuesto a resolver su situación de un modo airoso. Les diré que estoy muy cansado, que mañana he de madrugar y, por añadidura, que me siento algo indispuerto, se iba diciendo. Sin embargo, al salir del lavabo y regresar al bar se encontró con un cuadro inesperado que trastocaba por completo sus intenciones. [...] En aquel punto, y para agravar las cosas, los cuatro prelados monofisitas se pusieron a volar sin dejar de sonreír beatíficamente. Aquello enardecía aún más al cardenal Vida [...].

El cardenal daba brincos tratando en vano de asir alguno de sus contendientes.

—¡Dios os castigará, payasos! —les iba gritando. Uno de sus manotazos alcanzó por error a Fábregas en plena cara. Despertó súbitamente al sentirse abofeteado y comprendió al instante que acababa de soñar el vuelo de los monofisitas. (Mendoza 2008: 114-115)

En este aislamiento, el protagonista de *La isla inaudita* lleva su misantropía al extremo, cayendo incluso en el ridículo:

La mayor parte de las horas, sin embargo, las pasaba en el hotel, sin salir de su habitación. A veces, para no tener que abandonarla, se hacía servir allí las tres comidas. En estas ocasiones exigía que el camarero dejara el carrito de la comida en el pasillo y sólo abría la puerta de la habitación para recogerlo cuando estaba seguro de que aquél se había retirado completamente de su vista. En estas ocasiones su misantropía le llevaba al extremo de hacerse avisar por teléfono momentos antes de que el personal de limpieza se dispusiera a entrar en la habitación para asearla: entonces se encerraba en el armario y permanecía allí hasta que ya no había nadie en la habitación. (Mendoza 2008: 101-102)

Como ya hemos señalado, el Gran Hotel del Moro es el refugio en que Fábregas se siente a salvo y, así, este espacio llega a convertirse incluso en escondite cuando se niega a desvelar su paradero al abogado: «Riverola le preguntó en qué hotel se hospedaba, pero Fábregas se negó a revelar este dato» (Mendoza 2008: 19). Tampoco los lectores somos capaces de descubrir dónde se encuentra exactamente su hotel puesto que su nombre no se corresponde con ninguno de los establecimientos hosteleros que podemos encontrar en Venecia, y los datos que nos ofrece el narrador acerca de su ubicación son muy escasos. Apenas nos describe el hotel desde el exterior: una escalinata, una puerta



giratoria, un embarcadero con balaustrada. En cuanto sale a pasear por la ciudad, Fábregas se desorienta y no sabe cómo regresar a su hotel; no es capaz de recordar el itinerario que le lleve de vuelta. Y es que a veces parece que su hotel se encuentra en medio de ninguna parte, como si fuese una más de sus ensoñaciones, una fantasmagoría acentuada por el efecto de la niebla:

–Buenas noches, doctor; y muchas gracias por haberme acompañado –dijo él subiendo con esfuerzo los tres peldaños que conducían a la puerta giratoria. Hacía rato que el portero nocturno del hotel, advertido de la presencia de un huésped, hacía girar la puerta a la espera de que éste se decidiese a entrar. En cada giro un retazo de niebla quedaba atrapado entre las hojas de la puerta y era trasvasado por este conducto al *hall* del hotel, en cuya penumbra se quedaba flotando unos instantes, como un espíritu de poco rango. [...] Sin aguardar respuesta, el doctor Pimpom giró sobre sus talones, dio unos pasos en dirección opuesta al hotel y fue tragado por la niebla antes de que Fábregas acertase a reaccionar. (Mendoza 2008: 210-211)

Es lógico que predomine la perspectiva del interior del hotel, puesto que el protagonista de la novela –como ya hemos visto– permanece encerrado la mayor parte del tiempo. Así, sabemos que desde la ventana de su habitación Fábregas ve un canal y algunos palacios; desde la ventana del restaurante «veía una estatua ecuestre sobre un pedestal; la lluvia había oscurecido la estatua; la cabeza, la cola y los flancos del caballo chorreaban agua» (Mendoza 2008: 18), y «desde la mesa donde le sirvieron el desayuno sólo veía el cielo y una franja estrecha de agua. Podría estar en un barco, pensó con nostalgia» (Mendoza 2008: 44). En una ciudad construida sobre las aguas de una laguna, como es Venecia, Fábregas sueña que viaja en un buque y se imagina que su hotel es un barco: «Creía que en los barcos sólo había que dejarse llevar y por eso siempre que se encontraba ante una encrucijada pensaba en los barcos con nostalgia» (Mendoza 2008: 44).

A esta perspectiva de la navegación sin rumbo fijo por un espacio abierto se opone una impresión de encarcelamiento. El encierro en el hotel le causa con frecuencia ataques de claustrofobia. A veces, en medio de la noche, salta de la cama y abre de par en par las ventanas para combatir la sensación de asfixia; en otro momento siente «la necesidad de golpear con los puños las paredes [...],



como si fuera un demente en estado de agitación» (Mendoza 2008: 45-46). Fábregas se siente desfallecer en los espacios reducidos:

El recepcionista llamó otra vez a la telefonista y, transcurridos unos instantes, indicó a Fábregas que podía utilizar una de las cabinas telefónicas que había en el *hall*. Fábregas entró en una cabina tapizada de velludo granate y cerró la puerta. En una repisa había un teléfono que empezó a emitir un timbrado débil y entrecortado. [...]

En estas cabinas no se puede respirar, pensó; así deben de ser los ataúdes por dentro. (Mendoza 2008: 45-46)

Como hemos visto, el hotel desempeña múltiples funciones a lo largo de la novela: es, ante todo, alojamiento, pero también refugio, punto de encuentro, espacio de conocimiento y relación con otros personajes, escenario de distintos sucesos. Simboliza la soledad y la falta de libertad del individuo. Se transforma en cárcel, en barco y en lugar imaginario donde realidad y ficción se confunden.

El hotel se transfigura bajo la mirada del protagonista de la novela; según su estado de ánimo lo ve de una u otra manera. Pero el ambiente del hotel, los acontecimientos que en él se producen, las personas a las que se encuentra allí, influyen en la evolución psicológica del personaje. Después de vivir durante meses en un hotel de lujo, sin preocuparse por los gastos, sin tener ninguna obligación, parece que Fábregas está preparado para responsabilizarse de una familia y ponerse al frente de un negocio. Como indica Sansot (1973: 31), los lugares privilegiados de la ciudad son aquéllos que transforman a los seres:

Nous énoncerions volontiers cette nouvelle proposition qui nous paraît fondamentale : le véritable lieu urbain est celui qui nous modifie, nous ne serons plus en le quittant celui que nous étions en y pénétrant. (Sansot 1973: 32)

El autor de *Poétique de la ville* señala que la existencia de un lugar urbano implica la presencia de un foco central, un polo que estructura y define dicho lugar, sin el cual corre el riesgo de perder su forma o la categoría de espacio urbano fundamental (Sansot 1973: 32). Así, los focos de atracción del Gran Hotel del Moro son los lugares donde se desarrollan los acontecimientos más importantes y, al mismo tiempo, son los espacios que permiten identificar el establecimiento como un hotel: el *hall* con la recepción y los recepcionistas –que



cumplen un papel fundamental en la historia—, la habitación en la que se aloja el protagonista y el comedor y el bar del hotel, escenarios de todo tipo de encuentros. Con todos estos datos, se puede afirmar que el hotel es uno de los elementos constitutivos del modelo urbano de Venecia que cuenta con una presencia privilegiada en *La isla inaudita*.

El palacio

Los palacios son construcciones suntuosas muy abundantes en Venecia; especialmente bellos son los que bordean el Gran Canal¹⁹⁰. La mayoría fue edificada durante los siglos XIII, XIV y XV como viviendas de los patricios y de las familias más ricas de la República. Hoy en día, muy pocos mantienen su función original de residencia particular, muchos han sido divididos y convertidos en apartamentos de menor tamaño, otros se han transformado en hoteles, en museos o en edificios públicos que albergan dependencias oficiales¹⁹¹.

Durante su estancia en Venecia, al viajar en barco por los canales, el señor Fábregas contempla estas suntuosas construcciones y considera que no son más que uno de los atractivos turísticos que adornan la Venecia contemporánea, un mero decorado para burlarse de los visitantes como él (Mendoza 2008: 90). Como ya hemos indicado, en la actualidad muchos de estos palacios venecianos se han convertido en museos abiertos al público y son muy visitados por los turistas, deseosos de conocer cómo era la vida de la aristocracia veneciana en estos *palazzi* en la época de la Serenísima. De la misma manera, María Clara le propone a Fábregas visitar un típico palacio veneciano:

[...] También le gustaba visitar algún palacio o local suntuoso abierto al público, en cuyos salones y pasillos, concebidos para ser habitados y recorridos por personas ocupadas en sus quehaceres o para ser teatro de tertulias, amoríos y conspiraciones, hoy desnudos de muebles y adornos y salvados de la ruina con el único objeto de ser sometidos a la contemplación

¹⁹⁰ Para una descripción de los palacios más representativos de la arquitectura veneciana —como el Fondaco dei Turchi, predecesor románico del palacio renacentista; los palacios Loredan y Farsetti-Dandolo, que siguen el esquema básico del *palazzo* veneciano; el espacioso palacio Brozzi; la Cà d'Oro y el palacio Foscari, últimos frutos del modelo gótico; el palacio Giustiniani, cuya construcción comenzó alrededor de 1450, o el palacio Contarini, cuyos balcones de piedra están decorados con un fino bordado—, *vid.* Ruskin (2000: 183-217, 297-349, 456-466) y Portell (2007: 33-37); sobre su construcción y su estructura arquitectónica, *vid.* Diehl (1961: 107-109), Heydenreich y Lotz (2007: 138-139), Mancuso (2010: 9-15, 24-27) y Ramis (2007: 62).

¹⁹¹ Sobre el cambio de uso de los edificios en Venecia, *vid.* Gibin y Tonin (2009).



apresurada de los grupos que los recorrían boquiabiertos y extenuados, oyendo resonar en las bóvedas el ruido de sus propios pasos en tropel, sentía una melancolía imprecisa y sosegada que le hacía bien. (Mendoza 2008: 100)

El *palazzo* que cobra mayor protagonismo en *La isla inaudita* es la residencia de los Dolabella. A pesar de la cantidad de mansiones de este tipo que se conservan aún hoy en Venecia, Eduardo Mendoza ha preferido edificar su propio palacio ficticio en lugar de situar la acción en uno ya existente. Además del edificio, ha entretejido también numerosas leyendas e intrigas acerca de su origen, historia y sucesivos habitantes. Aunque el Palacio Dolabella es una creación completamente novelesca, podemos encontrar en sus descripciones algunos rasgos propios de la arquitectura veneciana que lo dotan de verosimilitud y que, al mezclarse con los relatos fabulosos de sus habitantes o las situaciones inexplicables que el protagonista de *La isla inaudita* vive en su interior, generan esa ambigüedad propia de la literatura fantástica (Castex 1951: 8; Todorov 1970: 29) y que caracteriza a esta Venecia onírica y mágica que nos presenta Mendoza en su novela.

El palacio de la familia Dolabella representa la Venecia decadente y melancólica que describieron los viajeros del siglo XIX. El deterioro y el abandono del edificio llegan a la máxima expresión lo que, en contraste con las aspiraciones y actitudes de sus habitantes, genera un efecto paródico y grotesco. Está claro que los Dolabella –descendientes de un pintor barroco emigrado a Cracovia, según explica Charlie Dolabella a Fábregas– no pertenecían a la antigua aristocracia veneciana. Por eso, su palacio se encuentra «situado en el recodo de un canal estrecho, siempre a cubierto de la luz del sol [...]»:

Allí el agua tenía un color plomizo, irisado, y olía a una mezcla de moluscos muertos, pescado y brea. Cuando la góndola los dejó solos en la plataforma del embarcadero, Fábregas sintió un escalofrío recorrerle el espinazo. (Mendoza 2008: 118)

Y es que sólo los palacios de las familias nobles inscritas en el *Libro d'Oro* podían asomar su fachada al Gran Canal¹⁹². De acuerdo con el relato del padre

¹⁹² Un buen ejemplo de esta tradición es el palacio Labia. Los Labia eran una familia de comerciantes catalanes que ayudaron a saldar parte de la deuda de la República, por eso se les permitió edificar su mansión



de María Clara, el Palacio Dolabella fue edificado por Ser Alberigo Pastoret, un comerciante catalán o francés al servicio de la República que algo tenía de Marco Polo:

[...] Ser Alberigo Pastoret, también llamado, en otros documentos, Alberigo Cacaforte, fue un navegante de origen oscuro al servicio de la Serenísima. El año 1314 se hizo a la mar en una galera de dos palos y nueve remos por banda, armada de una bombardas y dos falconetes. Durante varios lustros navegó por el Golfo Pérsico, el Mar Rojo y el infame Cuerno de África, comprando y vendiendo y abriendo rutas comerciales al imperio. De sus peripecias y descubrimientos fue dando cuenta en unas relaciones escuetas, no exentas, a veces, de exageración: en una ocasión afirma haber visto con sus propios ojos el pájaro Roc; en otra, haber encontrado en un mercado de Somalia alfombras voladoras por cuya adquisición pujó en balde. Otros relatos, en cambio, resultan verosímiles y hasta prosaicos, como éste que le voy a referir [...]. (Mendoza 2008: 129-130)

Por ser un forastero y pretender figurar entre las gentes de más alta condición de la Serenísima, Pastoret sufrió el rechazo de la nobleza veneciana. Necesitaba legitimar de alguna manera su situación, y lo logró consiguiendo una reliquia para la ciudad:

[...] había traído consigo de sus viajes inadvertidamente una enfermedad larvada que acabó con él no bien estuvo concluido el palacio de sus sueños y que hizo que las autoridades pusieran el palacio y sus habitantes en cuarentena. Esto y el haber sido Pastoret un advenedizo relegaron a familia y palacio al ostracismo hasta que, como antes le referí, la reliquia de Santa Marina vino a conferirle el reconocimiento. (Mendoza 2008: 131)

Una de las grandes preocupaciones de los venecianos fue conquistar para la ciudad reliquias de santos, como las de San Marcos y tantas otras que se adquirieron o robaron en el transcurso de los siglos XII y XIII. Aunque la devoción por las reliquias era algo generalizado en la Edad Media, en Venecia adopta un aspecto bastante especial:

No se trata sólo de realizar una obra pía al enriquecer la ciudad con algún santo despojo; pero la vanidad de los venecianos se complacía en imaginar que los santos experimentaban un placer especial en ser transportados, aunque fuese por la violencia, a la ciudad de San Marcos. [...] Para un veneciano el fin justificaba los medios, incluso en las cosas referentes a la

junto al Gran Canal; pero, al no pertenecer a la antigua nobleza del *Libro d'Oro*, se les obligó a dejar una plazuela entre la fachada de su palacio y el borde del agua (Horodowich 2009: 171-172).



piedad, siempre que ese fin fuese el interés y la grandeza de la ciudad. (Diehl 1961: 124)

Así, Eduardo Mendoza dota de atractivo y solera a su palacio rodeándolo de leyendas e intrigas. En los cimientos del edificio, Pastoret «hizo enterrar la cabeza y otras muchas cosas truculentas que había ido adquiriendo [en sus viajes] para que los nativos vieran que era buen comprador» (Mendoza 2008: 130-131); en la parte antigua del palacio «se alojó en cierta ocasión Santa Marina, cuando una enfermedad la detuvo en Venecia»; el gabinete donde trabaja el padre de María Clara fue en algún momento la alcoba de una cortesana; en definitiva, esta mansión estuvo destinada «a cosas algo turbias o, en todo caso, *non sanctas*» (Mendoza 2008: 127).

El Palacio Dolabella remite al pasado legendario y mítico de una Venecia enriquecida gracias a los viajes comerciales de sus navegantes, al descubrimiento de tierras y nuevas rutas, al tráfico de reliquias; adornada con todo el lujo de sus mansiones e iglesias; famosa por la hermosura y delicadeza de sus cortesanas. Los habitantes del palacio –Charlie Dolabella y su esposa– son especialistas en narrar esas historias que tanto gustan a los turistas y que no sabemos a ciencia cierta si son reales o imaginarias. Ellos mismos terminan por creer estos cuentos, confundiendo realidad y ficción en un espacio que se presta a ello. Este palacio es, ante todo, el espacio de las falsas apariencias, donde se confunden las identidades, donde las personas se comportan como lo que no son, donde nadie tiene la certeza de qué está ocurriendo realmente. Es el lugar propicio para que Fábregas enloquezca a causa de esas alucinaciones que tan frecuentemente sufre:

Ahora Fábregas, inmovilizado al pie de la escalera, percibía una voz humana, débil y quejumbrosa, que parecía repetir una palabra incomprensible, quizá en un idioma extranjero. Hola, ¿qué es esto?, se preguntó con cierto sobrecogimiento, porque sin saber la razón tenía constancia de estar asistiendo a un fenómeno sobrenatural o, cuando menos, inexplicable. Así permaneció varios segundos; luego, de repente, enmudeció la voz y en lo alto de la escalera apareció un hombre cubierto de un batín de tafetán, que llevaba en las manos una copa de champaña y una boquilla larga, de metal plateado. Aquella figura era indudablemente una visión: desde donde estaba, Fábregas podía seguir viendo los peldaños de la escalera a través de ella no



bien ésta hubo iniciado el descenso. [...] decidió regresar al salón y, habiéndolo hecho, cerró a sus espaldas la puerta que conducía a la escalera. [...] Ahora creía ver en el fondo de los espejos del salón unos hombres muy gordos y risueños, vestidos con telas de color escarlata, que le hacían señas, como si le saludaran y luego, convencidos de haber atraído su atención, juntaban las manos, adoptaban una expresión de recogimiento y oraban o simulaban orar. (Mendoza 2008: 311-312)

El ambiente siniestro que rodea la mansión es el más adecuado para la aparición de fantasmas y espíritus. El Palacio Dolabella es una «casa embrujada» –así la denomina el propio Charlie en un momento determinado (Mendoza 2008: 144)–, llena de polvo y telarañas, de murciélagos y ratones, de oscuridad y misterio. También Fábregas la describe como caserón lúgubre y «casa sombría». El edificio parece asociado desde el primer momento al miedo irracional, la desconfianza y la locura. Una vez dentro, Fábregas no puede confiar en sus percepciones sensoriales y se deja llevar por los impulsos del subconsciente:

La oscuridad era absoluta y tan opresiva a sus ojos, que se afanaban en vano por taladrarla, que a veces creía ver ante sí de repente un resplandor vivísimo, como si a pocos pasos de donde él se encontraba en aquel momento se hubiera materializado un ser luminoso, aparecido portentosamente allí no para alumbrar su camino, sino para amedrentarlo o para hacerle partícipe de una gran revelación. Estos fogonazos, que eran solamente ilusiones ópticas, fenómenos que tenían lugar solamente en el nervio óptico, se desvanecían con tanta rapidez como se habían manifestado, de tal modo que, una vez pasados, no sabía si los había presenciado realmente o si sólo estaba reconstruyendo, a partir de una falsa impresión en la retina, otra impresión externa inexistente. Esta confusión, lejos de distraerle de sus penalidades verdaderas, se agregaba a ellas y le infundía un miedo irracional y nuevo. Nunca había tenido miedo a la oscuridad, ni siquiera de niño. [...] Ahora, en cambio, aquella ecuanimidad parecía haberle abandonado; se sentía invadido por un miedo cerval que en vano trataba de desechar tachándolo de patarata. Ahora creía sentir a cada instante un tacto frío y viscoso en la piel o un aliento cálido y cargado de miasmas en el cogote. (Mendoza 2008: 181-182)

Pasado y presente se confunden, se diluyen las fronteras entre mundo de los muertos y mundo de los vivos, algo que sucede también en la Venecia de *La morte amoreuse* de Théophile Gautier, espacio donde Clarimonde vuelve a la vida:

Ambos habían clavado la vista en la puerta, a la que se aproximaban unos pasos leves, una luz vacilante y una tos intermitente que alternaba con



aspiraciones sibilantes. [...] Finalmente la figura de la enferma apareció en el vano de la puerta, donde se detuvo.

[...] Llevaba un salto de cama color de horchata, cuyo ruedo había ido dejando una huella irregular en el polvo del entarimado. Ahora solamente la ondulación que la corriente de aire imprimía a los pliegues de aquella prenda, los cuales, sin embargo, contagiados de la languidez de la enferma, parecían moverse con extrema lentitud y pesadumbre, y las sombras que abanicaban sus facciones conforme oscilaba la llama de la vela que sostenía a la altura del pecho alteraban su inmovilidad.

—Charlie ya le habrá dicho sin duda que éste era el salón de recepciones —dijo con volubilidad, abandonando el umbral y avanzando hasta el centro de la estancia con el mismo comedimiento con que lo habría hecho si en aquel momento se hubiese estado celebrando allí efectivamente una de aquellas recepciones a las que el salón iba destinado. Este desplazamiento majestuoso produjo a Fábregas la viva impresión de una pintura que, desprendiéndose de repente del lienzo, echase a caminar imaginariamente por el espacio de los vivos. (Mendoza 2008: 146-149)

Todas las experiencias que el protagonista de la novela vive dentro del palacio son ambiguas e inverosímiles. Charlie asegura estar trabajando mientras se limita a mover papeles de un sitio para otro sin ninguna finalidad aparente; su esposa sufre una extraña enfermedad que el médico es incapaz de diagnosticar y combatir; especialmente inquietante es la relación de la familia con el doctor Pimpom, cuyo nombre real ni siquiera conocemos. Fábregas se pregunta «¿Qué farsa es ésta?» (Mendoza 2008: 146) al encontrarse en esta casa, que no es más que un teatro en el que todos se empeñan en vivir por encima de sus posibilidades, un escenario poblado de recuerdos del siglo XVIII que son más imaginarios que históricos y de nombres célebres que, si bien en algún momento visitaron Venecia, es poco probable que se mezclaran con gente como los Dolabella:

Entonces la casa estaba siempre llena de invitados, con quienes papito aliviaba la soledad. Personajes de renombre. Varias veces tuve que ayudarle a meter en la cama a Ernest Hemingway en estado de embriaguez; Carl Jung y Vasili Kandinsky tuvieron aquí largas disputas, y aún ahora me basta con cerrar los ojos para volver a ver a Artur Rubinstein paseando por esta misma sala, con su batín de tafetán y sus babuchas de tafilete de oro. (Mendoza 2008: 307)

La madre de María Clara vive en la ilusión del pasado y se niega a admitir que el palacio está en ruinas. Se limita a reconocer que «todo palacio requiere una restauración constante» (Mendoza 2008: 149) y asegura que la zona



antigua de la casa –que, debido a la falta de cuidados, se halla en un estado deplorable– «no [la] podemos enseñar, por estar momentáneamente en obras» (Mendoza 2008: 150-151). En realidad, el palacio es una auténtica cochambre; radicalmente opuesto a aquel lujo y magnificencia que adornaban a Venecia en sus mejores tiempos, el edificio es un compendio de suciedad, cutrerío y dejadez, y sus habitantes resultan vulgares y sórdidos. Frente a la «suntuosa elegancia [de] la fachada de los palacios de Venecia» (Diehl 1961: 108), lo que se encuentra Fábregas es algo bien distinto:

Una góndola los dejó al pie de una escalera empinada, cubierta de un musgo afelpado que la hacía muy resbaladiza. Del muro lateral colgaba una argolla, roja de orín. [...]

A cada lado de la puerta había un coloso de piedra que sostenía un balconcillo sobre los hombros. Las dos estatuas estaban muy sucias: tiznadas de hollín y pringadas por las palomas. La piedra presentaba porosidades y grietas; en algunas partes parecía que alguien hubiera descargado a corta distancia varios tiros de postas contra los colosos. A uno de ellos además se le había desprendido la nariz y varias esquiras del mentón. Pese a todo, su aspecto seguía siendo más amenazador que suntuario. (Mendoza 2008: 118-119)

Esta descripción del embarcadero del Palacio Dolabella nos remite a la *Scala dei Giganti* del Palacio Ducal, presidida por las colosales esculturas de Marte y Neptuno. María Clara explica a Fábregas que han accedido al palacio por la parte trasera:

Ahora, sin embargo, aquella entrada tortuosa se había convertido en la práctica en el único acceso al palacio, puesto que la fachada principal amenazaba ruina y el vestíbulo había debido ser apuntalado por una trama de vigas y ristreles que lo hacían intransitable, dijo. (Mendoza 2008: 120-121)

En general, la fachada principal de los palacios venecianos es la del canal, salvo en el caso de que el edificio se asome a un *campo* y dé la espalda a un *rio* (Heydenreich y Lotz 2007: 138). Este es el caso de la casa de la familia Dolabella, cuyas ventanas se abren a una plaza en la que juegan unos niños. La primera impresión de abandono que causa la fachada trasera del edificio no hará sino aumentar una vez que Fábregas visite el interior del mismo:

El zaguán, de paredes desnudas y desconchadas, estaba techado por una claraboya a la que faltaban varios paneles; por aquellas aberturas se veía el



cielo. En el ángulo que formaban la claraboya y las vigas dormían varios murciélagos con la cabeza enfundada en sus alas. Aprovechando su letargo un ratón cruzó el zaguán a toda velocidad. María Clara parecía no enterarse de la presencia de aquellos animales o, si la percibía estaba tan habituada a ella, al igual que a la de los dos colosos de la entrada, que no juzgaba dignas de comentario ni la una ni la otra. (Mendoza 2008: 120)

Nada dice Eduardo Mendoza acerca de un patio interior o de galerías cubiertas con vistas a los canales que suelen tener este tipo de edificios, ni tampoco de las habitaciones ampliamente iluminadas por numerosas ventanas en las que «todo es lujo y luz, elegancia y belleza» (Diehl 1961: 108-109). Por el contrario, en el Palacio Dolabella reinan la suciedad y la oscuridad:

Fábregas aprovechaba la ocasión para examinar [...] aquella pieza, que Charlie había llamado sala de recepciones [...]. Por supuesto, la madera de la bóveda se había desprendido en varios puntos, formando abultamientos, o se había abierto por efecto del calor o de la humedad y ahora presentaba horribles heridas erizadas de astillas; la tapicería de las paredes ya no era más que unos amasijos de harapos e hilachas, que recordaban los sudarios de algunas momias, y a través de los cuales se veían fragmentos irregulares de pared desconchada y enmohecida; el sofá había perdido más de la mitad de las patas y brazos y por las tajadas que el tiempo y la desidia habían hecho en el terciopelo asomaban muelles oxidados y manojos de la borra y la paja que rellenaban los cojines; los espejos estaban desportillados y sin azogue; allí donde existía un ángulo las arañas habían acumulado telas de un diámetro y espesor increíbles, donde antes había habido lámparas y candelabros ahora había únicamente ganchos y clavos, cables cortados y trozos de bronce o hierro rotos y torcidos, como si antes de entrar en decadencia aquel salón hubiera sido objeto de saqueo. En todas partes reinaba un olor penetrante a gato y a meados antiguos. (Mendoza 2008: 145-146)

Realmente, muchos palacios de familias arruinadas fueron desvalijados por especuladores y chamarileros. Algunos mercaderes, como Zanetti *el Viejo*, se especializaron en informar a los coleccionistas de arte de la bancarrota de familias patricias y de los apuros económicos de conventos y monasterios. Así se inaugura el expolio que obligó al Consejo de los Diez a elaborar en 1773 un catálogo de las obras artísticas existentes en la ciudad y a establecer severas medidas legales contra quienes trataran de comerciar con ellas (Herrera 2007: 14).

El narrador de *La isla inaudita* no duda en arruinar la imagen de majestuosidad y elegancia de las construcciones de Venecia al describir el



palacio, y tampoco se muestra indulgente con sus habitantes. Convierte a los personajes en espantajos grotescos, en arquetipos que representan todo lo que la sociedad veneciana de los siglos XIV a XVIII consideraba inadmisibile. Si el excesivo coste de los vestidos y adornos que imponía la moda del siglo XVI obligó al Senado a publicar decretos que limitasen el dispendio, la madre de María Clara viste un salto de cama pasado de moda y una rebecca deshilachada, y la indumentaria de su padre es aún peor:

El padre de María Clara vestía un pijama gris, de un material parecido a la felpa, que se volvía elástico en las extremidades de las mangas y perneras a fin de sujetarse firmemente en las muñecas y tobillos. Lavados sucesivos o un error de origen habían hecho muy exiguo para su usuario el pijama, que ahora ponía brutalmente de manifiesto los glúteos y genitales de aquél. En los pies llevaba a modo de chancletas unas sandalias tijereteadas al buen tuntún. (Mendoza 2008: 124)

Charles Diehl recoge los testimonios de cronistas, embajadores y viajeros que se admiraban del cuidado y la variedad con que se presentaban los alimentos en los banquetes venecianos, que se celebraban con cualquier motivo y a los que estaban invitados los patricios de la Serenísima:

Los placeres de la mesa atraían aún más a los venecianos. Los cuadros de los grandes maestros de la escuela veneciana nos han conservado el recuerdo de aquellos festines suntuosos, en los que con un ornato magnífico se desplegaban todos los refinamientos de la elegancia y el lujo. En las mesas, cubiertas con manteles finamente trabajados, los candelabros de plata y de oro brillaban al lado de las copas esmaltadas, de las fuentes de plata, de las bandejas cargadas de golosinas o llenas de plantas olorosas. [...] Las servilletas se plegaban en forma de turbante o de mitra, de corona o de pirámide. Los perfumes difundidos por todo el salón y las flores colocadas en el sitio destinado a cada convidado añadían a todo ese lujo un encanto delicioso. Pero lo más maravilloso era la lista de los platos. Ostras y trufas, ensaladas y salchichones, jamón y salazones, como entremeses; sopas de veinte clases distintas, esturión de Ferrara, lamprea de Binasco, salchichón de Módena, tripas de Treviso, tordos de Perusa, codornices de Lombardía, ocas de la Romagna, pastas de Génova, pasteles y frutas de todas clases se sucedían en un desfile interminable, y a veces sazonadas de un modo extraño. Sin hablar de las especias, que se prodigaban, ponían azúcar en el asado y en el pescado, y a veces agua de olor en las salsas. Los vinos más diversos completaban ese lujo gastronómico [...]. Pero sobre todo agradaba presentar los manjares de una manera ingeniosa y divertida [...]. (Diehl 1961: 187)



También el señor Fábregas es convidado por el matrimonio Dolabella a un auténtico banquete veneciano que poco tiene que ver con la descripción anterior:

En unos platos desportillados, puestos sobre un mantel cubierto por completo de manchas y salpicaduras y tan grasiento que se adherían a él los platos y los vasos y todos los objetos que lo tocaban, campaban las albóndigas que la sirvienta había conseguido salvar sin demasiado escrúpulo del desastre. Una salsa marrón, espesa como la brea, las cubría disimulando la socarrina. La servilleta que Fábregas se llevó a los labios olía a leche cuajada. (Mendoza 2008: 169)

Como ya hemos comentado en los capítulos precedentes, las fiestas de la Serenísima eran célebres en toda Europa y atraían a cientos de viajeros y curiosos; singularmente espléndidas y numerosas resultaban las de carácter piadoso. Las dedicadas a la Virgen se celebraban con una pompa especial, y de igual modo las cuatro de San Marcos (Diehl 1961: 117; Schreiber 1994; Toso Fei 2004: 78-83). En el Palacio Dolabella, Fábregas asiste a la celebración de la Inmaculada. La cochambrosa «sala de recepciones» se ha convertido en escenario de una antigua tradición condenada a la extinción:

[...] lo que había tomado en un principio por un vagar ocioso destinado a colmar un intervalo era en realidad un rito gobernado por un antiguo protocolo y que, por consiguiente, aquellos zascandiles vestidos de gala estaban allí en cumplimiento de algo importante y solemne. Una vez más hubo de rectificar su juicio: ahora el murmullo de aquellas conversaciones comedidas y la luz de los candelabros que se reflejaba en la lúgubre oscuridad de los espejos sin azogue para lanzar luego destellos mortecinos en los vestidos opulentos y alhajas de las damas, en las encomiendas y medallas que ostentaban los caballeros en sus chaqués, los entorchados y alamares de los uniformes, los abanicos de nácar y encaje, los penachos de bicornios y morriones, y acabar posándose en el terciopelo polvoriento y gastado de los almohadones y en el damasco astroso de la tapicería, parecían infundir a la sala una vida prestada, avara y fugaz, pero no exenta de dignidad, de una punzante melancolía. (Mendoza 2008: 303)

De nuevo, hay una parodia amarga de la actitud que muestran los personajes durante la celebración del rito. Todos los elementos descritos hasta ahora convierten el palacio de *La isla inaudita* en la antítesis de la elegancia y la riqueza que estos edificios ostentaban en la época de mayor esplendor de la República de Venecia. Pero hay un aspecto fundamental del Palacio Dolabella que aún no hemos mencionado. Este edificio cochambroso tiene un valor



simbólico singular al convertirse en un laberinto del que Fábregas no puede escapar:

Aquellas galerías, añadidas al cuerpo principal del edificio en el siglo XVIII, habían sido concebidas de aquella forma enredada e inquietante deliberadamente para disuadir a los extraños de su uso y facilitar a los habitantes del palacio fugas y encuentros [...]. (Mendoza 2008: 120)

A medida que se adentraba en aquel laberinto de estancias vacías, la oscuridad se iba haciendo más densa. Finalmente llegó a un punto en el que ya no le era posible seguir adelante sin grave riesgo. (Mendoza 2008: 178-179)

Iba arrastrándose a lo largo de las paredes, buscando a tientas una abertura por la que salir de aquella estancia y pensando: ¡Hay que ver lo que cuesta salir de esta casa! Finalmente consiguió abandonar aquel lugar, pero sólo para encontrarse en otro de idénticas características. [...] Seguía recorriendo estancias sin saber si esta trayectoria mortificante le conducía a la salida o si estaba recorriendo repetidamente los mismos lugares sin darse cuenta. (Mendoza 2008: 181-182)

La misma desorientación que sufría el turista perdido por los callejones de Venecia es la que experimenta Fábregas en los corredores y estancias del caserón. Si en esos momentos el protagonista de la novela se siente incapaz de salir, más adelante descubrirá que tampoco es capaz de regresar al palacio:

Pronto se dio cuenta de que no iba a serle fácil dar por sí solo con el palacio de los Dolabella. [...] No recordaba ningún detalle que pudiera servirle de referencia. Al cabo de un rato de vagar inútilmente vio un grupo de gondoleros que desayunaban en una tasca, a la espera de los clientes matutinos, y dirigiéndose a ellos les preguntó si conocían por casualidad un palacio ruinoso cuya entrada trasera estaba flanqueada por dos estatuas colosales; a esto le respondieron los gondoleros que en Venecia había varias docenas de edificaciones que respondían a esta descripción. (Mendoza 2008: 221)

Esta construcción siniestra y ruinoso parece más un nido de alimañas –de hecho, se la denomina «porquera», «ratonera» y «guarida de tejón»– que una casa habitable. El palacio resulta excesivamente grande, húmedo, frío e insalubre, «un viento frío atraviesa las estancias» y, cada vez que alguien enchufa al mismo tiempo la plancha y la lavadora, se produce un apagón. Por eso resulta especialmente sorprendente encontrarlo, de pronto, convertido en un hogar. En el último capítulo de *La isla inaudita*, Fábregas entra en el palacio



y lo primero que escucha es el llanto de un bebé. Es el hijo de María Clara, al que Fábregas ha decidido criar como si fuese su propio hijo. Ahora ha construido una familia y ha transformado el palacio en un hogar. Fábregas ha invertido el dinero de su despido en hacer algunas reparaciones en el edificio para evitar un deterioro irreparable, pero aún sigue siendo una casa fría y húmeda, «habría hecho falta un desembolso muy superior para hacerlo mínimamente confortable» (Mendoza 2008: 339).

Como ya hemos señalado anteriormente, la transición del hotel al palacio implica asumir una serie de responsabilidades. Fábregas ha dejado de ser un turista para convertirse en el «cabeza de familia» de los Dolabella. Gracias a «su instinto comercial de catalán», Fábregas ha descubierto la manera de hacer negocio en Venecia, teniendo en cuenta «las posibilidades infinitas que ofrecía una ciudad tan concurrida como aquella» (Mendoza 2008: 340):

Con aquel dinero había adecentado un poco el palacio de los Dolabella y, consciente de que a partir de entonces tanto éstos como él mismo habrían de ganarse la vida de algún modo, había destinado una parte sustancial de la inversión a convertir las estancias del palacio que daban a la plaza en una tienda abierta al público. Al principio este proyecto había chocado con la oposición de la familia Dolabella, que lo consideraba indigno de su nombre y aun vejatorio, pero él había porfiado hasta vencer una resistencia con la que, por lo demás, ya contaba y contra la que iba equipado de argumentos incontestables. (Mendoza 2008: 339)

Tanto el palacio como sus habitantes experimentan un cambio importante. El edificio deja de ser la representación de la Venecia agónica y decadente del siglo XIX, y la familia Dolabella despierta de ese ensueño ilusorio y aristocrático que les hacía creer que aún podían vivir como en el siglo XVIII. El Palacio Dolabella se ha convertido en uno más de los numerosos negocios turísticos que invaden la Venecia actual.

Todos estos acontecimientos han cambiado a Charlie, «ahora una actitud responsable y directa había sustituido a su antigua solicitud empalagosa e improductiva» (Mendoza 2008: 338). También Fábregas, como hemos visto, supera su obnubilación y comienza a tomar decisiones. María Clara se implica activamente en la puesta en marcha del negocio, al que dedica todo su entusiasmo. La madre de María Clara sucumbe a su larga enfermedad, que



todos consideraban un mal imaginario. Esta muerte representa la superación de la etapa de decadencia de la familia Dolabella, marcada desde el principio por la enfermedad de sus miembros: desde Alberigo Pastoret, fundador de la estirpe y constructor del palacio; pasando por la famosa cortesana que ofrecía sus servicios en la alcoba en la que Charlie había instalado su gabinete, o Giuseppe Roca, embajador en Constantinopla a mediados del siglo XVIII; hasta llegar a la madre de María Clara, mujer débil y enfermiza:

La sangre que había corrido por sus venas era la misma que ahora corría por las venas de la enferma, pensó Fábregas: una sangre gastada y macilenta. Ahora él se preguntaba si la infusión de sangre americana habría bastado para rescatar a María Clara de aquella decadencia. (Mendoza 2008: 169-170)

El bebé y el propio Fábregas, como nuevos miembros de la familia, representan esa renovación necesaria para la evolución de los Dolabella.

El palacio recoge en sí todos los elementos fundamentales del mito veneciano: edificado por un viajero enriquecido gracias a sus navegaciones por Oriente y al comercio de especias; habitado por una cortesana célebre por su belleza; escenario de intrigas amorosas y políticas; albergue de reliquias de una santa; lugar de celebración de ostentosas fiestas dieciochescas; punto de encuentro de personalidades del mundo de las artes y las letras; representación de la decadencia romántica veneciana, y, por fin, transformación en negocio turístico como parte fundamental de la ciudad-decorado o ciudad-parque temático en la que se ha convertido la Venecia del siglo XXI.

Fábregas, por su parte, mientras camina a tientas por sus habitaciones sin encontrar la salida, se figura que el palacio es la representación de la muerte –«Quizá la muerte sea así, pensó. Vagaba a ciegas, procurando no derribar a su paso algún [...] objeto inestable» (Mendoza 2008: 170)–, o de su propia vida:

Si gritara ¡auxilio! tal vez él me oyera, pensó; pero no, no puedo ser visto de nuevo por esta familia, a la que acabo de ofender irreparablemente. La vergüenza le abrumaba y prefería morir allí de inanición a pedir auxilio. Luego, sin embargo, cuando se hubo restablecido de nuevo el silencio, se arrepintió de no haberlo hecho cuando aún estaba a tiempo. Ahora le parecía que toda su vida había transcurrido de este modo, entre la indefensión y el orgullo. En realidad no entendía cómo había logrado mantener las apariencias



hasta entonces. Nunca se había sentido seguro, frente a ninguna eventualidad.
(Mendoza 2008: 180)

El palacio es la representación más exacta de la ciudad de Venecia: la historia del edificio corre en paralelo a la historia de la República y su interior reproduce el plano laberíntico de callejones y canales venecianos donde los forasteros se pierden sin remedio.

Iglesias

Las iglesias venecianas, repartidas por toda la ciudad y las islas de la laguna, compiten en belleza y suntuosidad con los palacios¹⁹³. En esta ciudad donde se rendía culto a la diversión y el placer, salir de un casino tras un exceso o una sesión de juego e ir a recogerse y absolverse a una iglesia católica era moneda corriente hasta finales del siglo XVIII (Sollers 2005: 247). A pesar de la gran cantidad de iglesias magníficas y bien conservadas que se pueden visitar en Venecia, Eduardo Mendoza no se refiere a ninguna de ellas en *La isla inaudita*. El protagonista de la novela recorre varios templos y ermitas, tanto en la ciudad como en las islas, cuyos nombres no se revelan o resultan ser ficticios. Adoptando el rol de guía y en su empeño por sacar a Fábregas de los circuitos turísticos, María Clara le enseña dos antiguas iglesias venecianas: «[...] ya que estamos aquí, quiero enseñarle una iglesia que tiene unas pinturas de cierto interés. No queda lejos y no figura en las guías normales, de modo que no nos encontraremos con esas muchedumbres que tanto le irritan» (Mendoza 2008: 24). En todas las visitas a iglesias, el protagonista de la novela muestra una actitud escéptica. Sus críticas se dirigen, fundamentalmente, a la presencia masiva de turistas en todos los lugares de Venecia:

[...] una anciana, que les había venido observando desde un portal cercano, les dijo que la iglesia no abriría hasta la hora del rezo vespertino. Por la mañana sí estaba abierta al público, les dijo, entre las nueve y las doce aproximadamente. Fábregas le preguntó si acudían muchos turistas a visitar la iglesia a lo que la anciana respondió que sí.
–Sobre todo japoneses –añadió. (Mendoza 2008: 24)

¹⁹³ Sobre la arquitectura religiosa de Venecia, *vid.* Heydenreich y Lotz (2007: 142-147), Rubió (2007: 74) y Wundram y Pape (2008: 146-163, 210-211, 224-225).



Fábregas no se muestra en absoluto receptivo a las leyendas e historias de santos que escucha, y examina con desconfianza los frescos de la iglesia. También se burla del aspecto del capellán y se dirige a él «con un deje de sorna en la voz» (Mendoza 2008: 28). La iglesia aparece convertida en un negocio turístico más, con visitas guiadas y propinas para el párroco que las organiza:

Empujó la puerta de la iglesia y vio que ésta no estaba cerrada, como le había parecido en un principio, de modo que, sin anunciar su presencia, se introdujo en un zaguán oscuro donde una docena de personas, agrupadas alrededor de una joven, escuchaba silenciosamente la explicación que ella les daba. (Mendoza 2008: 296)

La visita al templo se convierte en un espectáculo paródico cuyo protagonista es el cura de la parroquia, presentado e introducido por la guía que acompaña a los turistas:

—Ahora —dijo la joven cuando hubo concluido sus explicaciones— yo me quedaré aquí y el señor cura párroco les mostrará los frescos de que les acabo de hablar. Es un hombre de cierta edad, muy piadoso, pero un poco obtuso... —al decir eso se golpeó ligeramente la sien con el dedo índice y al mismo tiempo, como si quisiera ofrecer a sus oyentes un adelanto de la escena hilarante que la estupidez del cura iba a proporcionarles en breve, torció los labios en una mueca horrible y bizqueó; de este modo consiguió conferir a su rostro, hasta entonces vulgar e inexpresivo, un carácter nuevo, no exento de atractivo sexual. Los turistas que la rodeaban acogieron con alborozo aquel alivio inesperado a una visita que prometía ser tediosa [...]—. No es preciso que escuchen lo que él les cuente —siguió diciendo la joven guía después de haber recuperado la serenidad—, pero hagan como que le prestan atención y, por favor, no se rían. (Mendoza 2008: 296-297)

El respeto y las buenas formas se han perdido por completo en esta escena de comedia, donde la guía se convierte en actriz cómica y el sacerdote, en payaso: «Apenas había acabado ella de hablar, el cura párroco hizo su entrada en el zaguán, la cual fue recibida por una carcajada general y apenas sofocada. Sin parar mientes en ello, el capellán indicó al grupo que le siguiera» (Mendoza 2008: 297).



El interior de las iglesias venecianas conserva el aspecto pictórico y escénico propio de todo el paisaje urbano de Venecia¹⁹⁴, convirtiéndose en el teatro donde tiene lugar una representación en la que cada uno de los personajes ha memorizado su papel y lo repite una y otra vez ante distintos espectadores:

—No se dispersen —les dijo dirigiéndose en particular a Fábregas, que permanecía algo destacado—: la iglesia está un poquito oscura y podrían tropezar con los reclinatorios.

Fábregas recordaba aquellas palabras, que el mismo capellán, en el mismo lugar, había dirigido a María Clara y él en el mismo tono. La noción de que durante todos aquellos meses, que para él habían supuesto una mudanza completa, aquel capellán había estado repitiendo diariamente la misma advertencia escueta le hizo estremecer. (Mendoza 2008: 297-298)

El párroco ha estudiado bien su discurso sobre los frescos que decoran la capilla y lo repite a cada visitante que entra en la iglesia. Estas pinturas, según explica a Fábregas y María Clara, representan la leyenda de San Marcos y el robo de sus reliquias en Alejandría por parte de dos comerciantes venecianos (Mendoza 2008: 28-31). Con ciertas variaciones introducidas por Eduardo Mendoza, este relato coincide con la historia hagiográfica del Evangelista (*cfr.* Carmona Muela 2008: 300-301; Morris 2008: 64; Norwich 2009a: 33-36); y las imágenes a las que se refiere el sacerdote bien pueden identificarse con las representadas en los mosaicos de la Basílica de San Marcos, donde se narra la llegada del cuerpo del Evangelista a Venecia y sus milagros posteriores (Ruskin 2000: 131-132; VV AA 2007: 52-58).

Pero no todo lo que ocurre en el recinto de las iglesias de *La isla inaudita* está tan programado como estos recorridos turísticos guiados por el sacerdote. En la ficticia isla de Ondi, los personajes visitan los restos de una ermita semiderruida en la que tiene lugar una escena inesperada:

Finalmente se detuvo en el centro de la nave, cogió un palo del suelo y con él empezó a remover y separar las hierbas hasta dejar al descubierto una lápida [...]. Un ratón de campo salió corriendo de las matas que ella había removido

¹⁹⁴ Heydenreich y Lotz (2007: 143) insisten en el aire teatral de las iglesias venecianas, logrado mediante «la agregación de unidades espaciales semejantes, particularmente acusado en las iglesias con cúpula», lo que produce una alternancia de luces y sombras que dota a la arquitectura religiosa de un efecto pictórico.



y pasó zigzagueando entre los pies de María Clara, que dio un brinco involuntariamente.

–Vaya –dijo de inmediato–, me parece que sin querer he perturbado la paz de este inquilino.

–Me temo que ha perturbado usted algo más que su paz –dijo Fábregas poniéndose en cuclillas y señalando el lugar de donde había salido precipitadamente el ratón–. Mire lo que hay aquí.

[...] Allí había cinco ratoncitos recién nacidos, a los que su madre, atemorizada, acababa de abandonar. (Mendoza 2008: 65-66)

Las ruinas de la vieja iglesia abandonada son ahora el hogar de una familia de ratones; al mismo tiempo, la ermita se convierte en un espacio de intimidad y complicidad para Fábregas y María Clara, donde él revela una faceta de sí mismo desconocida hasta entonces:

–Ni siquiera tienen los ojos abiertos –dijo él tomando uno de los ratoncitos con dos dedos y colocándoselo en la palma de la mano. El ratoncito no era mayor que el dedo pulgar de él y tenía la piel rosada, sin pelo y surcada de pliegues. Fábregas acercó la mano a los ojos de María Clara para que ella pudiera examinarlo mejor. El cuerpo del ratoncito se agitaba como si jadease o como si los latidos del corazón le repercutieran en todo el cuerpo–. Han nacido hace unas horas, posiblemente mientras nosotros comíamos. Vea cómo busca todavía el calor de la madre. (Mendoza 2008: 66-67)

De esta experiencia, ambos extraen una lección: ella descubre la ternura y las profundas reflexiones de que Fábregas es capaz, y él empieza a compartir las creencias e ilusiones de María Clara, desprendiéndose en parte de su escepticismo:

–Yo creía que los animales defendían a sus crías –dijo ella.

–Sólo cuando la defensa tiene algún propósito –dijo Fábregas–. En este caso la madre sabía de sobra que no podía plantarnos cara, de modo que ha salido huyendo. A lo mejor trataba de atraer sobre sí nuestra atención y evitar de esta manera que descubriéramos el escondrijo de sus crías. Pero también es posible que sólo tratara de ponerse a salvo. A veces eso es lo único que se puede hacer por las personas que dependen de uno, ¿no le parece?

María Clara se quedó reflexionando, como si aquellas palabras fueran en realidad una alegoría de otra situación o escondieran un significado importante. [...]

–¿Usted cree que estarán a salvo? –dijo María Clara mirando por última vez en dirección al punto donde habían dejado ocultos los ratoncitos.

–Nadie está a salvo –dijo él–, pero en este caso particular creo que podemos contar con la intercesión de ese santo pajarero al que usted tanto admira. (Mendoza 2008: 67-69)



Una de las principales diferencias que podemos observar entre estas dos iglesias es la oposición entre el espacio abierto y el espacio cerrado. La primera de ellas, donde toda actividad se produce de manera programada y controlada, es un recinto cerrado, de difícil acceso, en el que hay que cruzar más de una puerta y superar algunos obstáculos para llegar al centro: la sala decorada con los frescos bizantinos:

Caminaron un trecho sin decir nada y llegaron ante una puerta cerrada a cal y canto. Rodearon el edificio y encontraron las demás puertas igualmente cerradas [...].

El capellán abrió una puertecita situada a la derecha del altar y pulsó un interruptor; luego les hizo entrar en una habitación cuadrada, ni muy amplia ni muy alta de techo. A la luz de una bombilla desnuda se podía ver que tres de las paredes de la habitación estaban cubiertas de frescos. (Mendoza 2008: 24, 28)

La ermita de la isla es, sin embargo, un espacio abierto con múltiples entradas y salidas. Su núcleo, «una lápida en cuyo centro un bajorrelieve que el tiempo había desgastado hasta dejarlo apenas reconocible representaba un yelmo rematado por un penacho», se encuentra apenas cubierto por algunas hierbas y hojas secas:

Sobre una loma había una construcción en ruinas que a Fábregas le pareció una fortaleza antigua, pero que era en realidad la ermita a la que se dirigían. Los muros eran altos y macizos y estaban cubiertos de hiedra. Los sillares que componían estos muros eran de tal grosor que Fábregas no podía dejar de preguntarse cómo era posible que se hubieran derrumbado en tantas partes: sólo un temblor de tierra o un cañón de gran calibre podían haber sido la causa de tantos boquetes, pensó. Unos matorrales enmarañados cegaban el acceso a la puerta de la ermita, de cuyas jambas paradójicamente aún colgaban las bisagras. Cuando entraron en la ermita por uno de los boquetes del muro pudo ver que el techo había desaparecido, pero que aún permanecían en pie los dos arcos románicos que lo habían sustentado en su día: ahora por entre los arcos se veían pasar unas nubes largas, estrechas y deshilachadas por los bordes. En las paredes interiores se podían distinguir restos de pintura y entre la hierba que cubría el suelo asomaban losas rectangulares cubiertas de inscripciones en latín y de relieves borrosos. (Mendoza 2008: 65)

Frente a esta ermita situada en plena naturaleza y de fácil acceso, en *La isla inaudita* también encontramos el ejemplo opuesto: el templo encerrado en el interior de la ciudad, difícil de encontrar. Se trata de un espacio caracterizado



por el misterio y el secreto, sede de una minoritaria secta de origen medieval. Para acceder a este reducto sectario, el fiel debe tener una revelación –en forma de campanadas, en el caso del protagonista de la novela– y superar la fase de iniciación: el viaje a través del laberinto que constituye el trazado urbano de Venecia:

[...] oyó tocar unas campanas que convocaban a los fieles a la oración. Arrepiéntete de tu insensatez, parecían decirle las campanas con su tañido persistente. Sin pensarlo dos veces decidió acudir a su llamada. Se vistió, se calzó y salió a la calle. Sin peinar presentaba un aspecto chabacano a los viandantes. Guiándose por el sonido de las campanas recorrió varias calles, en algunas de las cuales aquél parecía perderse, duplicarse o volverse sobre sí; cuando pasaba esto se desorientaba; entonces se detenía jadeando o desandaba lo andado, aguzaba el oído tratando de precisar nuevamente la procedencia de las campanadas. Así llegó por fin ante un edificio que tenía un portalón semicircular entreabierto; por la abertura de este portalón se oía cantar un coro acompañado de un armonio. El tañido de las campanas llenaba la calle. Aquí es, se dijo. [...] había entrado casualmente en el último reducto de la secta de Pelagio, combatida ferozmente por San Agustín y desaparecida en el siglo VI, pero preservada, en forma muy distinta a lo que había sido en sus orígenes, por un grupo de chiflados que se decían descendientes de los herejes primitivos y que se reunían allí periódicamente para celebrar unas misas ridículas, cuya liturgia pretendían remontar a la era paleocristiana. Debido a esta creencia sin fundamento, los sacerdotes de esta secta vestían coseletes de cuero y pieles sin curtir y agitaban sonajeros de hueso; el pelo les llegaba a media espalda y la barba, a la cintura. El recinto en que se celebraba la misa estaba iluminado únicamente por la luz de ocho cirios montados en dos candelabros rupestres. De un brasero brotaba profusamente un sahumerio intoxicante proveniente de la combustión de mirra y clavo. Cuando sus ojos se hubieron habituado a la penumbra, vio que los asistentes eran unos ancianos y ancianas [...]. Ahora estos ancianos desatendían la misa y le lanzaban miradas rencorosas de soslayo, porque no estaban acostumbrados a sufrir la intromisión de curiosos. Fábregas se quedó junto a la puerta, donde la oscuridad era mayor, y adoptó lo que juzgó ser una actitud de recogimiento. Cuando creía que nadie reparaba en él, estudiaba el lugar; si se sentía observado, seguía el desarrollo de la misa como veía hacer a los demás. En el cielo raso del templo, ennegrecido por el humo de los cirios y el sahumerio, se podían distinguir aún, minuciosamente pintadas, las Pléyades y Orión, la Osa mayor y otras constelaciones. El oficiante entonaba una letanía a la que los feligreses respondían al unísono abriendo de par en par sus bocas desdentadas. (Mendoza 2008: 92-94)

Se trata de una escena burlesca en la que tanto los oficiantes de la ceremonia como los feligreses y el propio Fábregas presentan un aspecto ridículo y extravagante. El aspecto dramático de la escena se ve reforzado por el vestuario con que aparecen disfrazados los personajes y por el decorado celeste



que adorna la bóveda del templo. En este caso, la iglesia se convierte en el lugar del equívoco: el protagonista de la novela confunde a los fieles de la secta con un grupo de ancianos que había encontrado el día anterior en el Lido y, además, llega a este lugar por error: «En realidad las campanas no sonaban en aquel edificio, que carecía de ellas, sino en el convento de las monjas reclusas, situado en la misma calle, a escasos metros de distancia, pero él ni entonces ni luego supo que había sido víctima de un error [...]» (Mendoza 2008: 93).

A pesar del escepticismo con que el protagonista accede a estos espacios sagrados y de la parodia con que el narrador describe estas escenas, la iglesia es siempre el lugar de la revelación mística, de la oración o de la meditación sobre la presencia real. En la primera de las iglesias que visita con María Clara, el protagonista de *La isla inaudita* accede a una especie de comunión espiritual con la belleza al observar a la joven veneciana, mientras el capellán prosigue con su exposición ajeno a todo esto: «Fábregas se sintió invadido por una paz inusitada y al mismo tiempo por una exaltación tan intensa que los ojos se le velaron y hubo de restañárselos con el canto de la mano antes de mirar de nuevo las pinturas» (Mendoza 2008: 30). Al presenciar la ceremonia de los pelagianos, Fábregas reflexiona sobre la casualidad y el destino: «No puede ser casual que yo haya venido a parar aquí; lo que yo llamo casualidad por fuerza ha de ser parte de un designio más amplio, pensó». El personaje considera que acaba de asistir a un aquelarre y que los participantes de esta ceremonia son locos pero, por otra parte, observa «que su devoción es genuina y que sus rezos no carecen de sentido». La embriaguez que le produce la inhalación del sahumerio, el efecto enervante de aquella música reiterativa, sus reflexiones acerca del misterio y la predestinación influyen en su estado de ánimo: «rompió a llorar en forma callada y continua, perdida la noción del tiempo y del lugar en que se encontraba». Fábregas sale renovado de esta experiencia mística e inefable, después de haber adquirido un conocimiento trascendental:

Ahora se sentía tranquilo, fortalecido y casi dichoso, como si los avatares amargos de su existencia formaran parte de un orden universal preestablecido al que creía pertenecer y en cuyas leyes eternas e inexorables encontraba el sentido último de aquéllos. (Mendoza 2008: 95)



En más de una ocasión, estas revelaciones espirituales se producen gracias a la contemplación de obras de arte sacro. Así, en la iglesia de la Santa Pax –tampoco encontramos en Venecia ningún templo de esta advocación–, el personaje observa un retablo antiguo que parece plasmar perfectamente su estado de ánimo:

En aquel retablo un hombre desnudo era tironeado por un ángel y un diablo que lo sujetaban de los brazos. El ángel quería arrastrar al hombre al cielo, donde le aguardaban la Santísima Trinidad y el resto de los ángeles bienaventurados; el diablo, por el contrario, quería llevárselo al infierno, desde donde le jaleaban otros diablos peludos, orejudos y bizcos, que bailoteaban entre llamas y tizones. El hombre, a punto de ser partido por la mitad e incapaz de brindar su apoyo a uno o a otro bando, miraba de frente con estupefacción. (Mendoza 2008: 228)

Fábregas se siente plenamente identificado con aquel hombre y esto le lleva a reflexionar sobre su situación presente. Atrapado entre dos fuerzas contrarias, se debate entre los deseos opuestos de permanecer en Venecia y huir de la ciudad y de todo lo que ésta representa.

Las distintas interpretaciones de los frescos bizantinos que hace Fábregas en sus dos visitas a esta iglesia marcan claramente la evolución del personaje. En la primera ocasión, examina con escepticismo las figuras representadas y la única conclusión que extrae de su contemplación es que «los rostros de los diez hombres eran muy semejantes entre sí, como si un solo modelo hubiera servido para ejecutar la obra entera» (Mendoza 2008: 28). Un año después, Fábregas vuelve a visitar la iglesia con la esperanza de encontrar allí a María Clara. Desafortunadamente ella no está; sin embargo, de esta segunda visita el personaje extraerá una importante enseñanza que le llevará a un autoconocimiento profundo:

Entonces advirtió que los diez hombres pintados en aquellos muros no sólo se parecían entre sí de un modo notable, como ya había advertido en el curso de la primera visita, sino que los diez se parecían mucho a él mismo. Entonces comprendió que aquellos rostros, que al principio había tomado por representaciones burdas de la fisonomía masculina, representaban en realidad con levisimas variantes el rostro del padecimiento. Entonces recordó la mirada que un año atrás había sorprendido en el espejo del cuarto de baño y cuya significación había interpretado en aquel momento de un modo tan erróneo y presuntuoso. Ahora el ciclo había llegado a su fin: ya no había prisa, pensó. (Mendoza 2008: 298)



A la vista de estos ejemplos, la función que desempeñan los templos en *La isla inaudita* adquiere connotaciones de trascendencia y misticismo –el propio autor de la novela señala que su interés por insertar escenas religiosas o vidas de santos en el contexto de la novela es un intento de «llevar lo milagroso a lo cotidiano» (Mendoza *apud* Moix 2006: 173). Sin embargo, Eduardo Mendoza rompe constantemente estos momentos de comunión espiritual con la introducción de anécdotas absurdas o la irrupción de personajes esperpénticos, como el «viejo petimetre muy afeminado» con la lengua color de fresa –una suerte de moderno Gustav von Aschenbach en la Venecia de finales del siglo XX– que interpela a Fábregas durante su visita a la iglesia (Mendoza 2008: 299). También los nombres de los santos cuyas historias se narran a lo largo de toda la novela resultan ridículos o malsonantes –San Bábila, el beato Trulawayo, el «santo pajarero», San Mamas, etc.– y refuerzan el efecto paródico del relato. Al mismo tiempo, si la hagiografía pretende cubrir «la falta de épica contemporánea», en *La isla inaudita* se hace patente, sin embargo, que «vivimos unos tiempos sin épica, en los que ni siquiera es posible fabricarla [...]». Sólo podemos contar, de primera mano, las molestias de la vida cotidiana» (Moix 2008: 175, 173). Algo que, evidentemente, también encuentra el viajero en la Venecia contemporánea, muy alejada de aquellos mitos fundacionales¹⁹⁵ que Mendoza explora en su novela.

Como hemos visto, son pocas las iglesias con nombre propio que aparecen en *La isla inaudita* y, en la mayoría de los casos, estos nombres son ficticios. Además, los templos suelen aparecer en su faceta de atracción turística más que como espacio dedicado a la oración o al culto religioso, como cuando el narrador se refiere a San Samuele como la iglesia «donde en su día había sido bautizado Casanova» (Mendoza 2008: 262). Prácticamente, el único templo real y reconocible que encontramos en la novela es la Basílica de San Marcos.

¹⁹⁵ Sobre los mitos fundacionales de Venecia, *vid.* Norwich (2009a: 4-5) y Peñalta Catalán (2011c: 151-156).



La Basílica de San Marcos

La Basílica de San Marcos¹⁹⁶ es uno de los símbolos más representativos de la ciudad de Venecia y de su historia como puerta entre Oriente y Occidente –con sus cinco cúpulas bizantinas, sus mosaicos y sus lienzos de mármol, el conjunto constituye un magnífico ejemplo de la fusión de estilos bizantino, románico y gótico. Además, y según la terminología de Kevin Lynch, este edificio es un mojón, por su «singularidad, [por su] aspecto que es único o memorable en el contexto» (Lynch 2006: 98). Así, no es de extrañar que sea uno de los pocos edificios identificables de la Venecia de Mendoza, ya que sirve como referencia para ubicarse a un Fábregas totalmente desorientado y perdido en el laberinto de callejuelas y canales. Tanto la plaza como la Basílica de San Marcos aparecen en *La isla inaudita* como elementos centrales de la ciudad de Venecia y como focos de atracción turística: «Delante de la basílica, que Fábregas se había propuesto visitar de nuevo, estaba congregado un centenar de jóvenes. Comían, bebían o dormitaban con la cabeza recostada en las mochilas [...]» (Mendoza 2008: 33-34).

En general, los turistas que pululan en torno a la Basílica aparecen representados en la novela como una multitud de desarrapados e incultos que no saben comportarse de manera apropiada. Fábregas se queja constantemente de este hecho: «El griterío era ensordecedor en todas partes, incluso en aquellas que por su naturaleza parecían destinadas a la contemplación callada» (Mendoza 2008: 97). Así, el guía que acompaña a Fábregas en su visita a la Basílica se refiere a los turistas exclamando «¡qué cáfila!» y compara el interior de la Basílica con un supermercado¹⁹⁷, «en efecto, allí no se podía dar un paso; en la penumbra aquella turbamulta resultaba doblemente enojosa» (Mendoza

¹⁹⁶ Sobre la Basílica de San Marcos, su construcción, su historia y su estilo arquitectónico, *vid.* Diehl (1961: 29-30, 50), Ruskin (2000: 127-181) y Sammartini (2007: 92).

¹⁹⁷ La comparación del interior de la Basílica con un mercado ya la encontramos en las páginas de Henry James. En las últimas décadas del siglo XIX, Venecia se ha convertido enteramente en un gran bazar en el que ella misma se vende a los turistas, o esa es la impresión que transmite el escritor estadounidense, que habla de los guías y los mercachifles que asaltan a los viajeros incluso en el interior de la Basílica de San Marcos: «El estado de este antiguo santuario es sin duda un gran escándalo. Mercachifles e intermediarios ejercen su oficio –a menudo muy poco limpio– a la misma puerta del templo; te siguen hasta dentro, a la sagrada oscuridad, y te tiran de la manga, te sisean al oído, riñendo entre ellos por los clientes. Hay algo muy deshonesto en todo San Marcos, y si Venecia se ha convertido, como suelo decir, en un gran bazar, este edificio exquisito es ahora el mayor tenderete» (James 2008: 62).



2008: 34). El individuo cuyos servicios se procura Fábregas a la puerta de la Basílica tiene más pinta de rufián que de guía turístico:

[...] dijo llamarse Laurencio. Era un hombre enjuto y nervioso, de sonrisa servil y dientes amarillentos. Fábregas se habría desembarazado sumariamente de él si hubiera podido contraponer a la obsequiosidad porfiada del otro la energía que había dejado en la vorágine de la noche precedente. Ahora se veía atado por cansancio a un desaprensivo que se arrogaba las funciones de guía del modo más irregular. (Mendoza 2008: 34)

Finalmente, conseguirá escapar del guía mezclándose con el tumulto: «[...] ganó la plaza de nuevo sin que el guía, que había cobrado sus honorarios por anticipado, le hubiera dado alcance» (Mendoza 2008: 34-35).

La visita a la catedral aparece como un negocio perfectamente organizado, regulado según unas normas implícitas que tanto guías como turistas deben respetar para garantizar el orden y buen funcionamiento de la excursión:

Como la mayoría de los visitantes formaban agrupación, los guías respectivos procuraban que todo el mundo siguiera el mismo trayecto y mantener un ritmo homogéneo en los desplazamientos. Así preservaban la fluidez del tránsito. Si alguien quería pasar por alto algún detalle o demorarse en otro por más tiempo del asignado a él, se producían choques y trastazos. (Mendoza 2008: 34)

También San Marcos, como el resto de las iglesias mencionadas en *La isla inaudita*, es descrita de manera paródica por el narrador de la novela. El día en que Fábregas la visita, este sistema tan estudiado funciona particularmente mal debido a la presencia de un grupo de inválidos que «alteraba aquel orden rígido cada dos por tres». Ante esta peregrinación, «en varias ocasiones, Fábregas y su guía, a cuyas explicaciones aquél no prestaba la menor atención, hubieron de hacerse a un lado para dejar paso a las angarillas» (Mendoza 2008: 34-35). Pero los tullidos sólo son un elemento mínimo de distorsión en el caos reinante en el interior de la Basílica. San Marcos es el espacio donde se suceden rápidamente una serie de escenas cómicas en las que el protagonista de la novela se ve implicado:

Más tarde y a consecuencia de un empujón fortuito, la llama de una candela encendió la mantilla de una mujer muy vieja, que fue presa del pánico y quizá habría perecido de no haber intervenido los que estaban a su lado.



Contagiados por los chillidos de la pobre mujer, todos los que la rodeaban se pusieron a vociferar. Finalmente el fuego fue extinguido sin dificultad y se restableció la calma, pero la víctima sufrió un colapso. Fábregas, que se encontraba casualmente junto al lugar del suceso, alcanzó a ver cómo dos hombres llevaban en volandas a la mujer a un banco, donde la dejaron tendida. Su rostro exangüe y surcado de arrugas parecía hecho de celofán. Fábregas aprovechó la confusión para eludir al guía y abrirse paso a codazos hasta la salida. En el tumulto perdió un zapato y al agacharse a buscarlo estuvo en un tris de ser aplastado. (Mendoza 2008: 35)

Una de las obligaciones ineludibles para el turista que visita Venecia y, sobre todo, la Basílica de San Marcos es escuchar repetidamente la historia que vincula al santo con la ciudad de los canales. Mucho antes de que las reliquias de San Marcos llegasen a la ciudad en 828, el nombre del Evangelista ya era popular y venerado entre los venecianos. Antiguas tradiciones sostenían que había sido el primer obispo de Aquileya y que, un día al pasar por Rialto, escuchó a un ángel decirle las siguientes palabras: «Paz a ti, Marcos, mi evangelista; aquí es donde reposarán tus huesos». La República inscribió estas famosas palabras en su escudo y su bandera y el león del Evangelista se convirtió en símbolo de la ciudad. Eduardo Mendoza narra esta leyenda a su estilo, ampliando algunos detalles y siempre en un tono burlesco e hiperbólico:

[...] Según quiere la tradición, San Marcos, enviado por San Pedro a predicar el Evangelio en Italia, llegó a estas islas, a la sazón semidesiertas y sumidas en el caos: el aire estaba impregnado de gases mefíticos procedentes de la putrefacción de los peces muertos que las olas iban depositando sin cesar en las orillas y la tierra estaba infestada de serpientes. Los escasos habitantes de la zona vivían aún en la Edad de Piedra: en lugar de herramientas de hierro y otros utensilios se valían de las uñas, comían crudos los animales que atrapaban y mataban sin excepción a quien no pertenecía a su tribu. En tan agreste paraje se detuvo San Marcos a descansar y en sueños se le apareció un ángel, que le dijo: «Marcos, en este lugar existirá una ciudad en la cual descansarás tus restos. Esta ciudad estará bajo tu protección y tú velarás por que sus habitantes sean sabios, justos y virtuosos». El santo, sin embargo, olvidó pronto su sueño, pues tenía muchos de índole similar. Prosiguió su viaje, nunca volvió a pisar estas tierras y finalmente entregó el alma a Dios en Alejandría, donde fue enterrado. (Mendoza 2008: 29-30)

El santo, al igual que el protagonista de la novela, se muestra escéptico ante el anuncio del ángel y pronto olvida esta revelación.

Fábregas también visita en dos ocasiones la Basílica y, como en el caso expuesto anteriormente con respecto a la *Piazza*, las diferencias entre la



primera y la segunda visita son evidentes y señalan la maduración del personaje y su integración en las costumbres venecianas y en la ciudad. Si en la primera visita la Basílica estaba invadida por una turbamulta de turistas, ahora aparece profanada por un ejército de limpiadoras con cubos de colores:

[...] Aunque no era hora de visita ni de culto, las puertas de la basílica estaban abiertas de par en par para permitir que un batallón de mujeres baldeara el suelo embarrado. Aprovechando esta ocasión rara, Fábregas entró en la basílica sin que ninguna de aquellas mujeres le diera el alto. Dentro había más equipos de limpieza. El color vivo de los cubos de plástico resultaba chocante en aquel lugar. Procurando no pisar los trozos recién fregados, Fábregas deambuló a sus anchas por la basílica vacía. (Mendoza 2008: 336-337)

Nadie parece reparar en su presencia y él aprovecha esta ocasión excepcional para visitar tranquilamente el templo. De su detenida observación saca una serie de conclusiones, una sabiduría que decide legar a sus descendientes:

Durante casi una hora fue contemplando los mosaicos, las estatuas, las pinturas, los tesoros fabulosos, las flores marchitas, las vasijas selladas que contenían las reliquias de los santos de mayor renombre: vísceras humanas obtenidas por medios que no excluían la extorsión y la violencia, traídas de todos los confines del mundo como botín de guerra. Y no sin razón, pensó. Los siglos habían ido dejando a su paso recuerdos funestos y estos residuos extravagantes, que los hombres habían querido identificar con lo bueno, lo glorioso y lo esperanzador. Y no sin razón, pensó nuevamente. De aquella historia aciaga de guerras, matanzas, asesinatos, torturas, hambre, epidemias, desastres naturales, odios y temores, había surgido aquella caterva enloquecida de fanáticos y demiurgos que ahora parecían mirarle desde las paredes, los techos, las hornacinas y los altares con expresión idiotizada. He de hacer llegar a mi hijo sin falta esta gran verdad, pensó mientras se dirigía a la calle. (Mendoza 2008: 337)

De nuevo, el espacio sagrado es el lugar del descubrimiento y el aprendizaje. Este proceso de transformación es paulatino, pero aparece concentrado en momentos clave como el paseo silencioso por el interior de la Basílica o la meditación en las iglesias venecianas. En estos momentos, Fábregas pierde la noción del espacio y del tiempo y olvida sus obligaciones y las causas que le han llevado hasta ese lugar: «Una vez en la plaza advirtió que ya era noche cerrada. Esto le sorprendió: no creía haber estado tanto tiempo en el



interior de la basílica»; sin embargo, vuelve a tratarse de un equívoco –uno más de los muchos con que esta «ciudad de los extravíos»¹⁹⁸ confunde al forastero–: «Luego advertió que en realidad no era tan tarde, sino que el cielo había vuelto a nublarse inopinadamente» (Mendoza 2008: 337).

Restaurantes y cafés

Venecia, por la clara orientación turística de su economía, ofrece una variada oferta hostelera dirigida fundamentalmente a los viajeros que la visitan. Su especialización en el sector terciario y, más concretamente, en el turismo, implica una serie de características que cumplen la mayoría de estos negocios: sus horarios son muy amplios, permanecen abiertos todo el día y gran parte de la noche; muchos restaurantes, en vez de cuidar la carta, apuestan por los «menús turísticos» poco elaborados; los precios son muy elevados, especialmente en los establecimientos que se encuentran en las inmediaciones de San Marcos y en los lugares más concurridos de la ciudad; abundan los restaurantes de comida rápida, donde se sirve pasta y *pizza*; los cafés, sobre todo los situados bajo los soportales que rodean la plaza de San Marcos, presentan un aspecto muy cuidado con una decoración tradicional y una historia centenaria que los convierten en espacios «míticos» a los ojos de los turistas.

En torno a este espacio representativo, foco de atracción turística, surge una serie de establecimientos cuyo público está compuesto fundamentalmente por los forasteros que visitan la ciudad. La transformación de Venecia en una ciudad más orientada al disfrute de los extranjeros que a cubrir las necesidades básicas de la vida ciudadana contribuye a su transformación en un parque temático y a su homogeneización –salvando las distancias, pues sus peculiaridades urbanísticas la hacen única– con el resto de ciudades turísticas, al menos en lo que a los servicios de hostelería se refiere¹⁹⁹. El tópico de que en Venecia se

¹⁹⁸ Con esta expresión hacemos referencia al título del libro en que Jaime Fernández (2010) analiza dos de las obras que han contribuido a construir la imagen literaria de Venecia: *El mercader de Venecia* de William Shakespeare y *La muerte en Venecia* de Thomas Mann.

¹⁹⁹ Rem Koolhaas (2006: 42) también aborda esta idea en el ámbito de la Ciudad Genérica: «[...] los turistas [...] se sientan en exóticos comedores que bordean la orilla. Allí prueban toda la gama de platos del día: *picantes*, que en principio y en última instancia pueden ser la indicación más fiable de estar en otro sitio; *hamburguesas*, de ternera sintética; *crudos*, una costumbre atávica que será muy popular en el tercer



come caro y mal es compartido por el protagonista de *La isla inaudita*, que tiene ciertos problemas económicos «porque la vida era tan cara en Venecia que el dinero de que se había provisto al iniciar el viaje empezaba a escasear», por eso «llamó a Riverola y le ordenó que le girase fondos a la mayor brevedad» (Mendoza 2008: 18). Este dinero es fundamental para la manutención de Fábregas en Venecia puesto que siempre come en restaurantes –a menudo en el del hotel– y cafés, y porque, desde el principio, asume todos los gastos de su relación con María Clara: «Cuando el camarero trajo la nota ella sacó del bolso una carterita de piel. Fábregas hizo un ademán autoritario. –No faltaría más –dijo» (Mendoza 2008: 27).

La mayoría de las conversaciones entre Fábregas y María Clara tienen lugar en restaurantes y terrazas. En ellas, los personajes desvelan su pasado, narran acontecimientos y detalles de sus propias vidas y van mostrando poco a poco su personalidad y sus sentimientos. Cafés y restaurantes son el escenario donde se inicia y desarrolla la relación entre Fábregas y María Clara; pero también estos restaurantes son escenarios de malentendidos y disputas. A menudo, María Clara se muestra silenciosa y huraña y Fábregas, torpe y falto de delicadeza. Así, lo que suele comenzar bien a menudo termina mal:

La torpe formulación de este comentario, que en realidad pretendía ser gentil, el tono en que fue hecho o algo en la expresión de Fábregas, hizo que María Clara enrojeciera. Se hizo un silencio engorroso que solventó Fábregas pidiendo la cuenta a voces. Estaba irritado, pero no conseguía vislumbrar las causas de esta irritación, cuya injusticia, en cambio, se le hacía patente. Miró a María Clara de soslayo y se enterneció. (Mendoza 2008: 61-62)

Sin embargo, siempre quedan posibilidades de reparar el error y la ilusión de que se produzca un próximo encuentro, por eso la salida de estos lugares tiene un tono positivo y esperanzado en la novela:

Al salir del figón vieron que había despejado; la luz sesgada del sol de media tarde doraba las piedras mojadas. (Mendoza 2008: 27)

Cuando ya se iban, el yugoslavo que regentaba el establecimiento les dijo que la próxima vez que fueran allí les prepararía una bullabesa.

milenio. [...] Las gambas son el aperitivo fundamental. Gracias a la simplificación de la cadena alimentaria, saben como los bollos ingleses, es decir, a nada».



–No hay otra igual en todo el Mediterráneo –fanfarroneó. El aliento le olía a vino, pero Fábregas dedujo de sus palabras que el yugoslavo daba por sentado que regresarían a aquel restaurante en breve y decidió tomar la baladronada por un buen augurio. El yugoslavo les acompañó a la puerta. (Mendoza 2008: 62-63)

Pierre Sansot (1973: 29) señala la importancia que poseen los ritos de entrada y de salida a determinados espacios de la ciudad que son «véritables lieux urbains». Cuando las fronteras de estos lugares se difuminan o simplemente se accede a ellos de una manera distraída, estos espacios pierden su «dignidad de forma»:

Ces lieux ne sont pas nécessairement gardés ; bien au contraire, ils se donnent en général comme publics – et cependant, il existe pour eux des rites d’entrée et de sortie. Leurs frontières, même invisibles, ne se laissent pas oublier. D’ailleurs, on n’y entre pas et on n’en sort pas de la même façon [...]. Les deux itinéraires ont beau géométriquement recouvert le même tracé ; ils sont sentis d’une façon différente. (Sansot 1973: 28)

Como ya hemos visto, las salidas de los restaurantes en compañía de María Clara suelen tener una carga positiva. Por el contrario, cuando Fábregas acude en solitario a uno de estos establecimientos la salida suele ir acompañada de algún accidente o desgracia:

A mediodía se sentó en un café y al levantarse olvidó introducir de nuevo en la caña de las katiuskas el borde de los pantalones, que quedaron empapados apenas pisó la calle. (Mendoza 2008: 20)

Al salir del restaurante no encontró en las inmediaciones a nadie a quien pedir orientación para volver al hotel o simplemente al centro: las calles parecían muertas y las casas abandonadas. El sol caía verticalmente sobre su cabeza y hacía un calor húmedo muy molesto. Pronto le vencieron el cansancio y la desazón. Se quitó la americana, se aflojó el nudo de la corbata, se desabrochó el cuello de la camisa y se sentó en un poyo de piedra. ¿Qué haré aquí?, se preguntaba como si el destino le hubiera condenado a permanecer el resto de sus días sentado en aquel poyo²⁰⁰. (Mendoza 2008: 36)

La descripción de las condiciones climáticas es otro elemento más que marca el paso del bar a la calle y que, en este caso, refuerza la negatividad del tránsito:

²⁰⁰ Acto seguido, Fábregas es asaltado por el trío de maleantes que pulula por las páginas de la novela.



Las piernas le flaqueaban y por un instante, al salir a la calle, creyó que la vista se le nublaba. En realidad esto último no tenía nada de patológico: mientras se encontraban en el bar, la ciudad había sido cubierta por una niebla tan baja que parecía provenir del subsuelo. (Mendoza 2008: 209)

En la Venecia de Mendoza los restaurantes, bares y cafés tienen una significación negativa muy señalada debida, fundamentalmente, a su caracterización como negocios de baja estofa que obtienen sus ganancias a costa de los turistas incautos. Cada vez que Fábregas visita uno de estos establecimientos, se siente estafado, se queja del precio elevado y de la ínfima calidad de la comida:

Acuciado por el hambre entró en un restaurante igual en apariencia a aquel que buscaba, pero en realidad malo y caro. No hay duda, dijo para sí levantándose malhumorado de la mesa, de que todo ha terminado. (Mendoza 2008: 36)

Algunos restaurantes económicos, por negligencia o por lucro, servían comida en malas condiciones y no pocos vendedores ambulantes despachaban carne, pescado, verdura y fruta en estado de verdadera descomposición: esto también causaba estragos entre la población flotante. (Mendoza 2008: 97)

Tampoco destacan estos locales por su limpieza: «[...] un individuo malcarado y ceñudo que por la suciedad de su delantal más parecía un matarife que un camarero y que se había colocado junto a la mesa sin proferir palabra» (Mendoza 2008: 192); ni por la calidad del servicio y la atención al cliente:

El médico [...] parecía buscar afanosamente un camarero y, viendo que ninguno de los que había en el local se ponía al alcance de su voz, hizo señas al que atendía la barra, el cual acogió esta señal con un encogimiento de hombros cargado de desdén.

—Hoy por hoy el servicio en esta ciudad deja mucho que desear —masculló el médico. (Mendoza 2008: 191-192)

Incluso cuando los bares y cafeterías resultan imprescindibles para la manutención o el bienestar del protagonista y cumplen su función adecuadamente las consecuencias son negativas, al menos en apariencia:

Hasta los turistas más contumaces habían abandonado las calles a la espera de que el crepúsculo aliviase el bochorno reinante. Ahora Fábregas caminaba por una ciudad desierta, deteniéndose de vez en cuando en algún bar a beber agua, cerveza, limonada o cualquier otro refresco que le aliviara momentáneamente la sed. Luego seguía caminando y el líquido ingerido le



hacía sudar copiosamente. [...] Ahora todos los líquidos que había bebido a lo largo del día pugnaban por ser regurgitados. (Mendoza 2008: 222-224)

Tanto con el doctor Pimpom como con María Clara visita Fábregas «auténticos locales venecianos», pero las diferencias son evidentes. Todo son elogios para los restaurantes elegidos por María Clara:

La clientela del figón al que le condujo ella, que se había adjudicado tácitamente el papel de guía, parecía compuesta exclusivamente por gente del barrio, lo que agradó mucho a Fábregas. También le satisfizo la calidad de la comida y su precio, muy inferior a lo habitual.
–Qué diferente se vuelve todo cuando se sale de los circuitos turísticos – comentó. (Mendoza 2008: 25)

Los lugares adonde le conduce la joven siempre tienen el valor de espacios de intimidad, son lugares propicios para las confidencias y el conocimiento mutuo. El restaurante que visitan en la isla de Ondi lo abren exclusivamente para ellos, aunque cuando comience la temporada estival estará repleto de turistas, como el resto de Venecia:

Antes de intercambiar saludos con los recién llegados les dijo que el restaurante todavía no estaba abierto, que precisamente en esos días lo estaban poniendo a punto para la temporada estival que se iniciaría en breve. [...] Fuera de temporada, les dijo, el restaurante permanecía cerrado y ella, su marido, su madre y sus hijos, vivían en Mestre. [...] La mujer siguió diciendo que, a pesar de lo que acababa de contarles y si estaban dispuestos a conformarse con algo sencillo, les servirían de comer. Fábregas y María Clara pasaron a otro patio, cubierto por un toldo de cañas, que daba a la rada. De la casa salió un hombre bajo y musculoso acarreado una mesa de madera, que colocó ruidosamente en el centro del patio. [...]
–Los millonarios que vienen en sus yates se matan por comer lo que les sirvo –dijo con una mezcla de orgullo e ironía. [...] Si vuelven ustedes dentro de quince días verán los yates haciendo cola para entrar en la rada. Hasta cuarenta palos he llegado yo a contar en un solo día del mes de julio. Lo que le digo: para darles de comer a todos me haría falta una flota pesquera. (Mendoza 2008: 51-52)

Son escondites, lugares secretos cuya ubicación es difícil de descubrir a primera vista:

–¿Y dónde comeremos? –dijo Fábregas–. La isla parece desierta.
–Lo parece, pero no lo está –dijo ella.
Caminaron largo rato por un sendero pedregoso. La isla era más extensa de lo que Fábregas había calculado a partir del panorama divisado desde el



altozano: a medida que avanzaban iba percibiendo zonas que hasta entonces habían ocultado a sus ojos las irregularidades del terreno. [...] Ahora veía la ribera opuesta de la isla y allí, tal como ella le había anunciado, una agrupación de casas blancas, algunas de las cuales carecían de techumbre. [...] Bajaron hacia el pueblo y antes de llegar a él tomaron una desviación que los condujo a una rada. Allí había una casa idéntica a las que acababan de ver, pero sin duda habitada, porque salía humo de la chimenea y unas sábanas se oreaban al sol en el patio. En el agua se balanceaba una lancha amarrada a una boya diminuta de color naranja. (Mendoza 2008: 49-50)

El local que visita con el médico, a pesar de ser un verdadero bar veneciano apartado de los circuitos turísticos, tiene un aspecto muy diferente. La impresión favorable o desfavorable que el personaje tenga del establecimiento depende, fundamentalmente, del mayor o menor aprecio que sienta por su acompañante. La compañía es la que define la actitud de Fábregas:

Entraron en un local largo, estrecho y desolado. La luz de los fluorescentes que colgaban del techo, reflejada en la superficie de las mesas de aluminio, daba un tinte cadavérico a los escasos parroquianos que las ocupaban. En el local flotaba un olor acre y penetrante, mezcla de cerveza, vinagre y pis. El espejo que cubría enteramente una de las paredes laterales aparecía tachonado de moscas. Escrita en tiza sobre el espejo podía leerse la lista de los números premiados en el sorteo de alguna lotería provincial. Fábregas y el doctor Pimpom ocuparon una mesa, lejos de la entrada y cerca de las puertas batientes que conducían al retrete, en la cual había un paraguas abandonado. (Mendoza 2008: 190-191)

En su empeño por mostrar a Fábregas la diferencia de trato dispensada a locales y foráneos por los hosteleros –siempre dispuestos a estafar a sus clientes–, el doctor Pimpom protagoniza una escena esperpéntica en el bar:

Fábregas pidió un botellín de agua mineral sin gas y el doctor Pimpom, una bola de helado de vainilla.

–[...] la ración son dos bolas.

–Pues yo quiero una sola bola y no tengo por qué comerme lo que no quiero, ni tirarlo, ni mucho menos pagarlo, especialmente si de antemano le advierto de que no lo quiero. Por lo demás, me consta que las bolas de helado no vienen pegadas de dos en dos, por lo que mi petición no les causa ningún perjuicio y es, por consiguiente, del todo razonable. De forma que haga el favor de traerme exactamente lo que le he pedido y no se insolente conmigo, mozalbete.

El camarero se alejó refunfuñando y el médico esbozó una sonrisa de triunfo.

–Abusan de los clientes, porque saben que nadie se atreve a plantarles cara –dijo–.

El camarero dejó sobre la mesa lo que le habían pedido y se fue.



–[...] ¡Caray, qué bueno estaba este helado! ¡Camarero, tráigame otra bola de vainilla, tenga la bondad! (Mendoza 2008: 192-195)

Estos restaurantes o bares frecuentados por clientela autóctona resultan inaccesibles a los turistas, por encontrarse apartados de los circuitos más concurridos. El propio Fábregas –una vez que se mueve solo por la ciudad, convertido de nuevo en un viajero perdido, sin la compañía de María Clara ni del doctor– es incapaz de encontrarlos por sí mismo:

Por alejarse de aquella barahúnda tomó el camino que había seguido el día anterior para ir a la estafeta. [...] Por más que andaba no conseguía dar de nuevo con la estafeta ni con la oficina bancaria donde le habían abonado el giro portal ni mucho menos con el restaurante donde habían comido o la iglesia que habían visitado juntos por sugerencia de ella. (Mendoza 2008: 36)

En estos lugares reservados a los habitantes de Venecia, Fábregas es inmediatamente identificado como un turista (el *otro*) y, por lo tanto, como un extraño a punto de invadir los pocos espacios en que los venecianos pueden mantenerse al margen de la turbamulta de extranjeros que invade la ciudad, lo que provoca distintas reacciones:

En aquel momento los clientes del bar empezaron a pagar sus consumiciones respectivas y abandonar aquél como movidos unánimemente por una llamada tácita. Al verlos de pie Fábregas advirtió que muchos de ellos vestían uniformes distintivos de su oficio o del lugar donde trabajaban: eran los cocineros, camareros y empleados de los restaurantes, los cafés y los hoteles del vecindario, que concurrían a aquel bar en sus horas libres, antes de recogerse por el día. Ahora algunos de ellos, viendo en él un turista, le dirigían miradas de displicencia o de fastidio; otros, por el contrario, reconocían al doctor Pimpom, al que saludaban con respeto, y hacían partícipe de aquel respeto a su acompañante, por deferencia hacia él. (Mendoza 2008: 200-201)

Fábregas ha cruzado los límites que separan la Venecia turística de la Venecia auténtica, ha entrado en un espacio que no le corresponde pero en el que terminará quedándose al final de su periplo por *La isla inaudita*. Mientras que al personaje criollo de *Concierto barroco* la estancia en Venecia le servía para descubrir su verdadera identidad y para reconocerse como un extranjero en Europa –como un *otro*, ajeno al Viejo Continente– y, en consecuencia, toma la decisión de regresar a su país, al señor Fábregas la experiencia veneciana le



sirve para acceder a un conocimiento profundo de sí mismo que, al contrario de lo que le sucedía al indiano, le permite desprenderse de su pasado y de sus compromisos en Barcelona. Fábregas, poco a poco, deja de ser el turista, el extranjero, el *otro*, para ir incorporándose a la vida cotidiana de la ciudad.

Museos y monumentos

En cualquier modelo urbano se pueden encontrar museos y monumentos, especialmente en aquellas ciudades que explotan el sector turístico como base de su economía, pues estos edificios son un foco de atracción e interés para quienes visitan la ciudad. En muchos casos, un monumento se convierte en la imagen publicitaria, el principal reclamo turístico y el sello de identidad de una ciudad. Como comenta Rem Koolhaas, en torno a ese monumento –que él denomina «orilla»– se congregan montones de turistas «alrededor de un puñado de tenderetes» donde «multitud de vendedores ambulantes intentan venderles los aspectos “únicos” de la ciudad» (Koolhaas 2006: 41).

En Venecia, como ya hemos señalado, este foco de atracción turística está constituido por la plaza de San Marcos, con la Basílica y el Palacio Ducal como principales reclamos. Además, existen en la ciudad grandes museos y galerías que albergan importantes colecciones artísticas –como la Galería de la Academia, abierta al público en 1817. En la propia *Piazza* se encuentran algunos museos municipales como el Palazzo Ducale, el Museo Correr, el Museo Arqueológico o la Biblioteca Marciana. Otros centros de interés artístico son Ca' Rezzonico, Ca' Pesaro, el Museo Fortuny y algunos museos de las islas, como el Museo del Vetro de Murano o el del Merletto en Burano (Altaïr 2007: 124).

Los museos, monumentos y edificios públicos aparecen en la novela de Mendoza como lugares de visita obligada para los turistas. Existe en Venecia una serie de palacios, iglesias y exposiciones que todo forastero que pase por la ciudad debe conocer. El protagonista de *La isla inaudita*, al observar la actitud de los extranjeros –cuya experiencia urbana se produce a través del objetivo de la cámara fotográfica, que disparan continuamente sobre palacios y canales–, descubre estas visitas como una formalidad ineludible que, una vez cumplimentada, permitirá a los turistas disfrutar del viaje:



Aquellos turistas consideraban el viaje que estaban realizando un fin en sí, de cuyo disfrute pleno les detraían aquellas visitas contra las cuales, sin embargo, no se podían rebelar. Ahora sólo deseaban cumplir cuanto antes con aquella obligación y regresar al hotel para seguir cosechando anécdotas triviales y jocosas que luego habían de constituir su acervo máspreciado. (Mendoza 2008: 297)

Un día sin realizar visitas a museos y monumentos es un día perdido: «[...] los turistas, angustiados ante la perspectiva de una jornada malograda, habían invadido nuevamente calles y sitios». El propio Fábregas adopta el rol de turista y adquiere en una librería una guía de forasteros: «Esta vez seré metódico, se dijo» (Mendoza 2008: 223); con ella se propone recorrer sistemáticamente todos los palacios enumerados, comenzando por el Palacio Ducal. *Madame Gestring*, fugaz amante de Fábregas, también realiza compulsivamente excursiones a museos y monumentos durante su estancia en Venecia:

Mientras duró la estancia de *madame Gestring* en Venecia, nunca la vio dormir más de quince o veinte minutos seguidos. Durante el día, tenía mil ocupaciones que atender. Muy temprano se echaba a la calle. Visitaba exposiciones y galerías de arte o se desplazaba de una punta de la ciudad a la otra para admirar una vez más una pintura, un edificio o un lugar que recordaba haber visto con especial agrado en ocasiones anteriores. (Mendoza 2008: 283)

María Clara se convierte en guía turística local²⁰¹ y lleva a Fábregas a conocer iglesias, palacios y museos. En estas ocasiones, el museo se convierte en simple escenario del encuentro entre los dos personajes, no desempeña un papel funcional. El protagonista de la novela pierde la noción del tiempo, olvida en qué lugar está y no presta ni la más mínima atención a aquello que María Clara le muestra con tanto interés:

[...] estaba absorto y encandilado. Ya no le irritaba el clima desapacible. Había dejado de protestar enteramente: ahora se dejaba conducir de buen grado y sin hacer preguntas a donde ella hubiera decidido llevarle con anterioridad. Ni siquiera las aglomeraciones le molestaban: era paciente si tenían que hacer cola y a veces parecía sentirse a gusto en medio de aquellas muchedumbres. (Mendoza 2008: 75)

²⁰¹ Según Noel B. Salazar (2005: 136), los guías turísticos locales son actores cruciales en el proceso de «localizar» un destino –esto es, convertirlo en algo folclórico, étnico y exótico. No hay más que ver cómo los personajes venecianos, tanto de *La isla inaudita* como de las novelas de Donna Leon, insisten en separar aquello que es «auténticamente veneciano» de lo que no es más que un producto orientado al consumo de los turistas.



Por deferencia hacia ella, Fábregas trata de comportarse de la manera más adecuada posible en cada caso; sin embargo, es incapaz de concentrarse en otra cosa que no sea María Clara:

Aunque nunca había sentido la menor inclinación hacia el arte, allí donde éste era exhibido guardaba un silencio respetuoso y ponía interés en percibir lo que pudieran tener de conmovedor o de grandioso aquellas pinturas o aquellas estatuas de fama universal. Este empeño, sin embargo, casi nunca daba los frutos deseados, porque le costaba poner atención en todo lo que no fuera ella. (Mendoza 2008: 75)

El museo es el espacio para la reflexión acerca de los conocimientos artísticos y el bagaje cultural del protagonista; es el lugar donde podría exhibir un saber que no posee y, sólo por ella, lamenta no tener una opinión formada con respecto al arte y la cultura en general. Teme, además, que su compañía resulte aburrida a la joven por su seriedad y su mutismo: «Por más que se devanaba los sesos no conseguía que se le ocurriera nada que diera pie a un comentario» (Mendoza 2008: 75-76). Pero Fábregas no puede luchar con una carencia formativa que viene de antiguo: «En sus años formativos nadie se había ocupado de educar su sensibilidad ni él había hecho nada para suplir por su cuenta aquella carencia» (Mendoza 2008: 76).

Cuando Fábregas se distancia de María Clara, todo aquello que habían hecho y visto juntos pierde su sentido. Entonces, apenas sale a la calle, se limita a deambular por las inmediaciones del hotel «sufriendo estoicamente los empujones de la multitud» y no consiente en amenizar este periodo de su vida:

Al principio intentó visitar solo algunos lugares que días antes había visitado en compañía de ella, pero estas visitas le dejaron extrañamente indiferente. No acierto a comprender por qué vinimos aquí entonces ni por qué he vuelto yo ahora, se decía. Estos recorridos nostálgicos no aumentaban ni disminuían la sensación de abandono que le dominaba. (Mendoza 2008: 99-100)

Los museos, con sus amplias salas vacías, y los palacios desiertos y silenciosos se convierten en símbolo de la soledad del protagonista de la novela. Si se siente abandonado, Fábregas acude a estos lugares que hacen aún más evidente su soledad. El espacio se convierte en un reflejo del estado de ánimo,



ahondándolo y repitiéndolo como un eco. El abandono es un rasgo definitorio tanto del entorno como de los sentimientos del personaje. Paradójicamente, sólo así recibe consuelo su pesar:

Podía sentarse en el banco polvoriento de algún museo y pasar una tarde entera inadvertido de todos, contemplando a los niños que aprovechaban las galerías espaciosas para correr y patinar por aquellos suelos de mármol y para dar curso de este modo a la energía constreñida por horas interminables de autocar o de coche y por la estrechez y la formalidad de los hoteles y restaurantes que sus padres les obligaban a frecuentar. También le gustaba visitar algún palacio o local suntuoso abierto al público, en cuyos salones y pasillos, concebidos para ser habitados y recorridos por personas ocupadas en sus quehaceres o para ser teatro de tertulias, amoríos y conspiraciones, hoy desnudos de muebles y adornos y salvados de la ruina con el único objeto de ser sometidos a la contemplación apresurada de los grupos que los recorrían boquiabiertos y extenuados, oyendo resonar en las bóvedas el ruido de sus propios pasos en tropel, sentía una melancolía imprecisa y sosegada que le hacía bien. (Mendoza 2008: 100)

Este sentimiento de soledad y aislamiento no se corresponde con la realidad, porque Fábregas vive rodeado de una turbamulta de turistas que constantemente le empujan y pisotean. Con el inicio de la temporada estival una muchedumbre de forasteros invade Venecia; entonces, los bienes de valor y piezas artísticas que antes se exhibían en las vitrinas de los museos salen a la calle y se convierten en objeto del estraperlo y del tráfico de antigüedades y obras de arte:

[...] habían acudido a la ciudad ladrones, estafadores y carteristas; malhechores y rufianes medraban a costa del hacinamiento y la confusión. Un tráfico intenso y lucrativo de estupefacientes, objetos robados y falsificaciones se desarrollaba a plena luz, en la más absoluta impunidad. [...] Al menor signo de resistencia salían a relucir navajas y punzones y hasta dagas de empuñadura labrada, recamadas de pedrería, que apenas unas horas antes habían figurado en las vitrinas de algún museo. (Mendoza 2008: 98)

Como hemos indicado, uno de los principales focos de atracción turística es el Palacio Ducal, en la plaza de San Marcos, actualmente convertido en museo municipal de Venecia.



El Palacio Ducal

El Palacio Ducal fue erigido a finales del siglo VIII como fortaleza exterior a las murallas. En su origen, era esencialmente un castillo medieval, rodeado por canales a modo de foso. Más tarde, entre 1309 y 1424, fue reconstruido en el mismo lugar y enseguida se convirtió en el centro de la vida política de la República y, en la actualidad, es una de las postales más repetidas de Venecia²⁰².

En la novela de Eduardo Mendoza, el personaje de María Clara aparece estrechamente vinculado al Palacio Ducal en tanto que museo. En el interior del edificio, se expone un cuadro que concentra toda la significación del palacio y que es símbolo de la relación entre los dos personajes, y de éstos con la ciudad. Como señala Pierre Sansot (1973 : 29), «[...] à l'intérieur même du lieu, s'érige un être ou un objet tel qu'il porte à l'excellence ou à la lumière ce qui était confusément entendu». En este caso, el cuadro de Tommaso Dolabella *El Dux y los procuradores adorando la Hostia* es el objeto clave que permite interpretar los diversos significados que pudiera tener el Palacio Ducal en *La isla inaudita*. Fábregas escucha el relato acerca del origen veneciano de la familia Dolabella, su emigración a Polonia y Estados Unidos y su posterior regreso a la ciudad de los canales, en tres ocasiones diferentes y narrada por tres personajes distintos: María Clara, Charlie y el doctor Pimpom:

María Clara empezó a relatar su historia diciendo que su apellido, por si él lo ignoraba todavía, era Dolabella. Este apellido, bastante común en aquella zona, la emparentaba, según había oído contar miles de veces a su familia, con Tommaso Dolabella, un pintor veneciano de principios del siglo XVII bastante reputado en su tiempo, pero casi olvidado en la actualidad, ensombrecida su fama por la de los grandes maestros venecianos: Tiziano, Tintoretto y Tiépolo. En el propio Palacio Ducal, sin ir más lejos, podía verse una obra de Tommaso Dolabella titulada *El Dux y los procuradores adorando la Hostia*. Todo esto, agregó de inmediato, no lo contaba para envanecerse tontamente de un antepasado célebre, sino porque de aquel pintor arrancaba precisamente la historia de su familia. En efecto, en un momento de su vida, Tommaso Dolabella, por razones que ella nunca llegó a conocer, emigró a Cracovia, a la sazón una ciudad floreciente. Allí murió en el año 1650. Luego los avatares de la historia habían empujado a uno de sus descendientes a emigrar, como tantos polacos, a los Estados Unidos, donde sucesivas generaciones de Dolabellas habían de conseguir amasar una

²⁰² Sobre la historia y la arquitectura del Palacio Ducal, *vid.* Diehl (1961: 68, 83), Heydenreich y Lotz (2007: 152-156), Mancuso (2010: 37-38), Morris (2001: 212-213), Ramis (2007: 65-66) y Ruskin (2000: 351-437).



pequeña fortuna primero y perderla luego. Finalmente, el padre de María Clara, Charles Dolabella, deseoso de investigar su genealogía, había viajado a Venecia, se había enamorado de una veneciana, se había casado con ella y se había quedado a vivir allí definitivamente. De esta forma la estirpe de los Dolabella concluía un periplo de tres siglos regresando al punto de partida. (Mendoza 2008: 54-55)

Aunque las tres versiones coinciden en lo básico, existe una serie de elementos que permiten matizar o poner en duda la historia. Esta incertidumbre es fundamental para comprender la función que desempeña el Palazzo Ducale en la Venecia de Mendoza. El museo que alberga el cuadro de Tommaso Dolabella es el espacio de la ambigüedad y el espejismo, donde la realidad y las visiones alucinatorias del protagonista de la novela se funden de manera indisoluble. Del mismo modo se entremezclan la información real y los datos ficticios o dudosos en la historia de los antepasados de María Clara.

Son pocos los datos que se conocen acerca de la biografía del pintor barroco Tommaso Dolabella. Es cierto que nació en el Véneto en 1570 y que, invitado por Segismundo III Vasa, viajó a la corte polaca de Cracovia. Allí, adornó los interiores de palacios reales e iglesias con enormes cuadros y murales de temática histórica y religiosa. Murió en 1650 en Cracovia. Junto a estas pocas informaciones reales y a los nombres de famosos artistas como Tiepolo, Tintoretto o Tiziano, encontramos numerosos elementos que permiten desconfiar de la veracidad del relato: un apellido muy común en la región, una historia repetida mil veces por una madre loca, un relato que «había inflamado [la] imaginación» de Charlie y que le hizo viajar a Venecia «antes que a ningún otro sitio» (Mendoza 2008: 144). Ni siquiera está claro que el verdadero apellido de Charlie sea Dolabella; apellido que, por otra parte, ha tomado de su familia materna:

[...] hace varias generaciones que nos afincamos en los Estados Unidos [...]. El apellido familiar, eso sí lo sabrá usted, es Dolabella, como el pintor homónimo, nuestro antepasado, según dicen; pero allí siempre fuimos conocidos por el apellido más sencillo de Dolly. Hasta que vine aquí, a los veinticuatro años, todo el mundo me llamó Charlie Dolly. Dolabella o Dolly es en realidad el apellido de mi madre, por el que opté al llegar a la mayoría de edad. (Mendoza 2008: 136)



Al llegar a Venecia, Charlie finge una identidad y una posición social que no se corresponden con la realidad: «[...] En el último año había conseguido acumular algunos ahorros, con los que viajé a Europa, donde en aquella época quien dispusiera de dólares aún podía pasar por persona acaudalada y vivir bien» (Mendoza 2008: 143-144). El doctor Pimpom se muestra escéptico y crítico ante esta historia, considera que «Charlie llegó a Venecia buscando un pasado que sólo había existido en la imaginación atormentada de su pobre madre». A pesar de que pudiera existir algún nexo de parentesco entre Charlie y el pintor veneciano, el médico se pregunta «¿qué demonios esperaba encontrar aquí? Hay que ser ingenuo como un americano para pensar que el pasado es un objeto encontrable» (Mendoza 2008: 198). Así, el cuadro en cuestión se convierte en testimonio de un pasado incierto.

Al igual que esta historia, la experiencia que el protagonista vive en el interior del Palacio Ducal es confusa y ambivalente. El absurdo enredo comienza cuando Fábregas descubre que ha comprado una guía de forasteros en alemán, idioma que no habla. Entre los pisotones y empujones de los turistas y el mareo debido al calor, Fábregas trata de interpretar los planos. La escena aparece borrosa a causa de una persistente neblina y de la escasa iluminación. Los contornos del paisaje se desdibujan y también el personaje pierde su individualidad y se confunde con la muchedumbre al penetrar en el recinto del museo: «[...] hizo acopio de energía y logró entrar en el Palacio Ducal mezclado con la masa de turistas». En vez de admirar todas las bellezas y curiosidades que ofrece el palacio, el protagonista de la novela, «una vez dentro del recinto buscó los lavabos sin encontrarlos» (Mendoza 2008: 224). El narrador describe una escena dinámica: el palacio es un hormiguero en el que «la gente subía y bajaba las escaleras apresuradamente, porque se hacía tarde y estaban a punto de cerrar el palacio a los visitantes». Así Fábregas, «huyendo de pordioseros y granujas que le acosaban con ofrecimientos diversos», termina entrando por casualidad en un salón en el que no había mucha gente. Una vez más, y a causa del calor, el personaje cree desvanecerse:

[...] Sin embargo, un cuadro bastante grande, colgado de una de las paredes, atrajo su atención en el último momento: era *El Dux y los procuradores*



adorando la Hostia, de aquel Tommaso Dolabella de quien María Clara y su padre creían descender. En varias ocasiones ella le había conducido a aquel mismo salón para mostrarle la obra de su presunto antepasado, pero él había mirado el cuadro sin verlo realmente. Si al término de cada visita alguien le hubiese preguntado de qué trataba aquel cuadro, no habría sabido qué responder. Ahora, en cambio, sentía un vivo afán por examinarlo minuciosamente a fin de fijarlo de una vez por todas en la memoria, como si fuera a emprender un largo viaje y quisiera llevarse consigo el recuerdo del cuadro como único bagaje. Pero ahora el cuadro únicamente presentaba a sus ojos un conjunto de manchas sin forma ni sentido. Confiado en que de más cerca mejorara la visión de aquél, cruzó el salón dando traspiés. Estaba tan cerca de la tela que algunos de los presentes, temiendo que tratara de atentar contra la integridad de ésta, se apostaron a su lado dispuestos a intervenir para impedirlo, toda vez que su aspecto no debía de parecerles peligroso. Él hizo un ademán que quería ser tranquilizador: con él pretendía dar a entender que sus intenciones no eran destructivas. (Mendoza 2008: 224-225)

Por primera vez en la novela, la existencia del cuadro se hace patente para el protagonista y para los lectores. Sin embargo, la pintura es sólo «un conjunto de manchas sin forma ni sentido». Se produce una identificación entre el autor del cuadro y María Clara: «En realidad sólo quería leer el nombre del pintor, que era el de ella, antes de perder el sentido». Pero Fábregas no llega a ver la pintura ni a leer el nombre:

Al punto varias manos le sujetaron. Él miraba aquellas manos estupefacto, porque había advertido que todas ellas eran de color verdoso o amarillento, como la tripa de algunos reptiles. Nadie tiene la piel así, pensó; deben de llevar guantes de algún material sintético. Pero cuando levantó la vista advirtió que también el cuadro entero era del mismo color malsano. Entonces comprendió que era su vista la que se había cubierto de un tul de aquel color. (Mendoza 2008: 225-226)

En este espacio imaginario, verdoso y difuso que es el Palacio Ducal, el protagonista de la novela tiene de nuevo alucinaciones en las que se mezclan la realidad y la ensoñación. Poco después, gracias al informe policial, descubrimos que Fábregas ha entrado desnudo en la sala del palacio y ha sufrido un desmayo. De esta manera, nunca podremos estar seguros de si Fábregas ha contemplado el cuadro de Dolabella o si, en realidad, se trata de otra de sus falsas impresiones y dicha obra no existe.



6.3. La ruptura de los tópicos

Aunque, como hemos visto, gran parte de los elementos que configuran la imagen más convencional de Venecia está presente en *La isla inaudita* –los canales, las góndolas, el patrimonio artístico y arquitectónico representado en iglesias, museos y palacios–, Eduardo Mendoza rompe muchos de los tópicos al parodiar²⁰³ determinados personajes estereotipados o una serie de lugares comunes sobre Venecia que se han perpetuado y potenciado al pasar de los libros de viajes a las guías y la publicidad turística (Muñoz Carrobles 2008: 44).

La imagen previa que los viajeros tengan de una ciudad influye en la planificación del propio viaje (García Hernández 2000: 144) y eso se comprueba en varias ocasiones a lo largo de la novela, cuando Fábregas se empeña en dar un paseo en góndola (Mendoza 2008: 104-105) o cuando adquiere una guía de la ciudad para ir visitando sistemáticamente los palacios y los museos (Mendoza 2008: 223). Pero hay varios de los tópicos más explotados por la publicidad²⁰⁴ y la literatura que son especialmente ridiculizados por Mendoza en su novela.

Por ejemplo, en Venecia todo tiene su leyenda, desde la fundación de la ciudad hasta la *trattoria* más humilde, pasando por canales, palacios y *campi*. En la ciudad de los canales existen algunos cafés que se han convertido en auténticas instituciones, como el Florian –cuya presencia también es destacada en *Settecento* de Marcos Calveiro y en la serie de novelas del comisario Brunetti de Donna Leon–, en la misma plaza de San Marcos. Fundado en 1720, tiene una atmósfera encantadora, una bonita decoración y un emplazamiento privilegiado; evidentemente, todo eso se paga, y así lo anuncian las guías de viaje (Altaïr 2007: 121; Mouret 2002: 59). Otro de los locales célebres es el Harry's Bar, por el que pasaron personalidades como Truman Capote o Ernest Hemingway. Todos los restaurantes y cafés de Venecia parecen tener su propia historia y leyenda. Como ya hemos señalado, el rechazo que muestra el protagonista de *La isla inaudita* hacia todos los establecimientos hosteleros se debe a que son negocios orientados al turismo. No son más que un decorado

²⁰³ Sobre la parodia como elemento central y definitorio del estilo literario de Mendoza, *vid.* Knutson (1999).

²⁰⁴ Sobre la difusión y potenciación de los tópicos sobre Venecia a través de la publicidad turística, *vid.* Peñalta Catalán (2011a: 423-432).



engañoso que debe satisfacer los prejuicios de los viajeros, que llegan a la ciudad en busca de restaurantes típicos y cafés legendarios. La percepción que Fábregas tiene de los cafés y restaurantes queda reforzada por las afirmaciones del doctor Pimpom, que explica cómo han llegado estos establecimientos a tener el aspecto que presentan hoy en día. Para encontrar los verdaderos locales venecianos, el viajero debe alejarse de las zonas de San Marco y Rialto especialmente orientadas al turismo, etapas imprescindibles de ese itinerario que todo forastero debe recorrer (Lanapoppi 2011: 22-24; Tantucci 2011: 6-8, 14-16):

—Salgamos de esta zona cursi, infestada de cafés artificiales —le dijo—. Son trampas para desplumar incautos y verdaderas engañifas arquitectónicas. Cuando yo era niño, poco después de acabada la guerra, estos cafés estaban más o menos como están ahora. Entonces, en vista de que escaseaba la clientela, fueron transformados en cafeterías modernas, al estilo americano: *self service* y *rock and roll*, usted ya me entiende. Luego empezó a llegar esta masa de pazguatos en busca de antiguallas y hubo que reproducir lo que había antes a toda prisa. Naturalmente, los materiales originales se habían perdido irremisiblemente: quien más, quien menos, todos habíamos usado la madera de los artesonados para caldear las casas; de modo que hubo que improvisar, como siempre. A puntapiés avejentamos cuatro tablones, desportillamos unos mármoles y el resultado, a la vista está. Ésta es una ciudad de tramoya y sablazo. No crea nada de lo que ve ni escuche nada de lo que le cuenten. Mire, entremos aquí: éste es un buen sitio; un auténtico bar veneciano. (Mendoza 2008: 190)



Pintada en el *sestiere* de San Marcos: *Venezialand* (julio de 2014). Fotografía de Elena Peñalta.



De nuevo encontramos la idea de la ciudad como decorado, un mero parque temático ideado para satisfacer las expectativas de los turistas. En esta misma línea, encontramos el ensayo de Enrico Tantucci *A che ora chiude Venezia?* y, en el ámbito de la literatura de ficción, uno de los personajes de Donna Leon se referirá a la ciudad como «esta Disneylandia» (Leon 1995: 53).

Muchos de estos negocios de hostelería suelen permanecer abiertos hasta altas horas de la noche y, en contraste con el silencio que reina en la ciudad en esos momentos, según explica el narrador de *La isla inaudita*, de ellos «sal[e] un humo aceitoso y ruido de platos» (Mendoza 2008: 189); asemejándose de esta manera a cualquier otro bar del mundo, en una vuelta de tuerca más a la desmitificación de Venecia que hace el escritor barcelonés.

Otro de los tópicos más repetidos es el de Venecia como ciudad del amor, que, como ya hemos indicado, empieza a difundirse en la época del *Grand Tour*. Venecia es considerada una de las ciudades más románticas del mundo y –al igual que París, Praga y Verona– reivindica el título de «ciudad del amor». No está muy claro el origen de este tópico; sin embargo esta imagen ha sido explotada por las agencias de viajes para vender estancias románticas a las parejas de recién casados, e incluso el Comune di Venezia, en su página web, consagra un apartado especial a los matrimonios, dirigido a todas aquellas parejas que quieran celebrar su enlace en «la città più romantica del mondo» (Comune di Venezia 2013). El paisaje urbano veneciano, con sus canales, palacios y puentes, que da lugar a motivos como la visión de la luna reflejada en las aguas o el paseo en góndola de los enamorados, es un componente fundamental del lugar común que convierte a Venecia en «la ciudad del amor». Mendoza tampoco se sustrae a incluir este tópico en las páginas de *La isla inaudita*, aunque lo haga a su peculiar manera. Se suele asociar la belleza de la ciudad a la conquista amorosa, tal y como indicaba Tiziano Scarpa (2008: 30) en *Venezia è un pesce*; según Scarpa, el entorno es un elemento fundamental para la seducción, y en Venecia el decorado es inmejorable:

Ci si innamora più facilmente, a Venezia? Il cuore batte più forte? Conviene venirci con la fidanzata? Si ottengono risultati concreti alleandosi a Venezia per fare fessa una ragazza? Indubbiamente sì. [...] questi vecchi trucchetti –



circondarsi di un paesaggio splendido, ammantarsi di una scenografia suggestiva per sedurre– che cosa significano? Voglio far colpo, mi presento davanti a uno sfondo bellissimo, come se fosse il mio corpo a sprigionare intorno a sé un alone di immagini meravigliose: il paesaggio diventa la mia aureola. [...] è come se il paesaggio si concentrasse in certi punti nodali; lo sfondo si addensa, si cristallizza in una figura che sono io. (Scarpa 2008: 30)

Así, esta imagen estereotipada de la belleza de la ciudad asociada al amor aparece en la noche de bodas de Charlie Dolabella y su esposa: «[...] Tú te levantaste a correr las cortinas que habíamos dejado abiertas para ver el reflejo de la luna en el agua del canal; cerraste el paso a los primeros rayos del sol y volviste a tuestas a la cama. Ese día no bajamos a desayunar...» (Mendoza 2008: 169). En su desmitificación de Venecia, el narrador de *La isla inaudita* invierte el tópico de la ciudad del amor y convierte los románticos paseos en góndola por los canales en algo grotesco:

Cadáveres desnudos, con el cuerpo lacerado, el cráneo roto o la cabeza separada del tronco, aparecían luego, flotando en los canales, de los que emergían en el momento más inopinado, sembrando el pánico entre los recién casados o los matrimonios de más edad que habían acudido allí a pasar su luna de miel o a celebrar sus bodas de plata y que veían de pronto cómo una mano exangüe se aferraba rígidamente a la borda de la góndola que los paseaba o cómo unos ojos vidriosos les observaban fijamente desde el fondo del canal a cuyas aguas se habían asomado buscando el reflejo de aquellos palacios serenos y armoniosos. (Mendoza 2008: 98-99)

Uno más de los estereotipos atacados por Mendoza en su novela es el del veneciano como hombre de mar. Desde sus orígenes, la Serenísima República vivía volcada hacia el Mediterráneo, de donde extraía toda su riqueza, especialmente a través del comercio con Oriente. Sus ciudadanos eran intrépidos mercaderes o hábiles marinos dispuestos a luchar contra los piratas o cualquier otro enemigo que se interpusiera en sus rutas marítimas. También, dentro de la ciudad, todos los desplazamientos se realizaban en barco –como sigue sucediendo hoy en día– lo que contribuyó a configurar el tópico de los venecianos como hábiles marineros. En *La isla inaudita*, el barquero que transporta en su lancha a Fábregas y María Clara en una de sus excursiones por la laguna es el representante de este estereotipo que se convierte en objeto de burla y desmitificación por parte de Eduardo Mendoza. En todo momento, tanto



el narrador como Fábregas se refieren al tripulante de la motora como «el viejo lobo de mar». Esto es reflejo del prejuicio de los turistas que llegan a Venecia pensando que todos los venecianos son experimentados navegantes. Sin embargo, el marino de *La isla inaudita* pronto desmentirá este tópico, lo que supone una pequeña desilusión para el forastero:

El cielo se había encapotado y se aproximaba el fragor de la tormenta. [...]
–Entonces, ¿vamos a tener tormenta? –preguntó Fábregas cuando María Clara y él se hubieron acomodado en la barca.
–Eso parece –dijo el viejo lobo de mar–, aunque con el tiempo, nunca se sabe.
–Yo pensaba que los lobos de mar siempre sabían estas cosas –dijo Fábregas.
–Los lobos de mar, puede que sí –respondió el viejo lobo de mar–, pero yo sólo soy un marinero de agua dulce que se gana la vida paseando turistas. Apestaba a vino, pero se había vuelto muy locuaz. Puso proa a Venecia y aceleró el motor hasta el límite de su potencia. La tormenta les perseguía: el cielo se había vuelto negro y el agua empezaba a encrespase.
–Tampoco sabía que hubiera tormentas en la laguna –dijo Fábregas.
(Mendoza 2008: 70-72)

La desmitificación afecta a otras muchas facetas de Venecia, además de las ya ejemplificadas, como la de «ciudad del arte y la cultura», con un Fábregas que no muestra el más mínimo interés por las obras expuestas en los museos y cuyo único sentimiento en estas visitas es el de la incomodidad derivada de la aglomeraciones y los ruidos (Mendoza 2008: 97); o la «ciudad de los canales» cuyo rasgo más frecuentemente destacado, en vez de la belleza o el pintoresquismo de los paisajes, es la suciedad del agua, estancada y maloliente (Mendoza 2008: 97, 105, 224).

7. LA VENECIA DE DONNA LEON: LA CIUDAD VISTA DESDE DENTRO

A diferencia de *La isla inaudita*, que nos presentaba Venecia contemplada con los ojos de un foráneo, de un turista que –aunque poco a poco irá adaptándose a las condiciones de vida en la ciudad– no dejará de describirla como un laberinto, con escasas referencias toponímicas que nos permitan situar la acción en lugares concretos, las novelas de Donna Leon ofrecen una imagen detallada de la ciudad de los canales, con infinidad de direcciones exactas, nombres de calles, de edificios, de negocios, de monumentos, etc. La vaguedad de las descripciones de Mendoza desaparece para dejar paso a una exhaustiva crónica de la ciudad, en la que se analizan el modo de vida de los venecianos, los avatares más recientes de la urbe y, sobre todo, los problemas que afectan a la pervivencia de una ciudad tan peculiar como Venecia. Estos aspectos, que cobran una relevancia fundamental en la obra de Leon, serán los que nos permitan estructurar el análisis de sus novelas.

Donna Leon (Nueva Jersey, 1942) es autora de una serie de novelas policiacas ambientadas en Venecia y protagonizadas por el comisario Guido Brunetti. La primera, *Muerte en La Fenice*, fue publicada en 1992. A partir de entonces, ha escrito otras veintidós novelas más. La más reciente es *Muerte entre líneas*, publicada en 2014.

La bibliografía sobre Donna Leon es muy escasa y en la mayoría de las ocasiones su obra ha sido estudiada desde el punto de vista de los estudios feministas y la literatura de género. Sin embargo, el tema que nos interesa en esta investigación, la imagen que ofrece de la ciudad de Venecia, ha sido soslayado o tratado muy marginalmente²⁰⁵. En las novelas de Leon la ciudad no sólo sirve como marco para el desarrollo de la trama policiaca, sino que genera

²⁰⁵ El único trabajo referido a esta cuestión que hemos localizado, aparte de la guía de Toni Sepeda (2008), es el artículo de Ricardo Bosque, Jokin Ibáñez y Jesús Lens (2013) en *Revista Calibre* 38 que, sin embargo, presenta un análisis muy somero e incurre en importantes imprecisiones, como situar la comisaría en la que trabaja Brunetti en San Francesco della Vigna, en vez de en la Fondamenta San Lorenzo –probablemente por influencia de la adaptación televisiva de las novelas (vid. Peñalta Catalán 2014: 163). El artículo de Enric Sullà en la revista *Quimera*, aunque anuncia en su título que se ocupará del tratamiento que de la ciudad hace la escritora estadounidense –«Las piedras de Venecia o las apariencias engañan»– no dedica a Venecia más que los últimos párrafos del texto (Sullà 2005: 35); no obstante, sí que hace un interesante análisis de los personajes.



una serie de reflexiones en torno a sus problemas actuales, a sus peculiaridades urbanísticas y sociales, a su realidad como destino turístico sobreexplotado. Además plantea, a partir de un escenario concreto como es Venecia, una serie de conflictos presentes en el mundo actual, como la contaminación, la corrupción, la inmigración, el tráfico de mujeres, la venta y el consumo de drogas, la violencia de género, que se dan a nivel global.

Si bien, como señalábamos, las novelas de Donna Leon no han generado muchos trabajos académicos, sí que han dado pie a la creación de otros paratextos derivados de ellas, como una guía de Venecia, un libro de cocina e incluso una serie de televisión (Rothmund y Von Castelberg, crs., 2000-). De estas obras nos interesa especialmente la primera, pues pone de manifiesto hasta qué punto la Venecia de Guido Brunetti se acerca a la Venecia real.

Si la de *La isla inaudita* era una Venecia imprecisa, vaga, casi onírica y aparentemente irreal, la ciudad que nos presenta Donna Leon en sus novelas es tremendamente exacta en lo que se refiere a ubicaciones e itinerarios, todos perfectamente identificables por los nombres de calles, plazas e incluso de algunos negocios. Además, la visión que nos ofrecía Fábregas, el protagonista de la novela de Mendoza, era la del forastero perdido en la ciudad, con dificultades para orientarse y poco habituado a los usos de los venecianos. Sin embargo, los protagonistas de la serie de novelas de Donna Leon, y especialmente el comisario Guido Brunetti, son venecianos, residentes en la ciudad, acostumbrados a la vida en la ciudad de los canales y que conocen perfectamente el complicado plano de Venecia. Son muchas las ocasiones en que la voz narrativa nos explica que Brunetti –como el resto de los venecianos– tiene impreso el mapa de la ciudad en su mente, lo que le permite calcular el mejor itinerario en cada ocasión: para llegar más rápido a algún lugar, para evitar las zonas más frecuentadas por los turistas, para despistar a posibles perseguidores, para sortear el *acqua alta*... (Leon 1992: 54-55; 2003a: 83; 2011: 21). Este conocimiento de la ciudad le da, además, ventaja sobre los criminales, muchos de los cuales vienen de fuera. Y es que Venecia –como no se cansa de recordarnos Brunetti– es una ciudad muy tranquila, con un índice de criminalidad muy bajo, a pesar de que Donna Leon se empeña en situar un



asesinato tras otro en la ciudad de San Marcos. La propia autora confiesa: «[Venecia] es un escenario perfecto para la novela negra porque la gente piensa que no suceden cosas malas en lugares de tanta belleza» (Gaviña 2013). De esta manera, Leon contribuye a desmitificar esa imagen de la ciudad bella y apacible en la que nada malo puede suceder.

Si la representación de la configuración urbana de Venecia, con sus lugares más emblemáticos y sus rincones menos conocidos, es tan fiel a la realidad que ha permitido la elaboración de una guía de la ciudad para seguir los itinerarios del comisario Guido Brunetti, algo similar sucede con otros aspectos que describe Donna Leon, los relacionados con sus problemas actuales: la sobreexplotación turística, el deterioro progresivo del patrimonio, la privatización de edificios e incluso sectores de la ciudad, la contaminación, la corrupción política. Leon, a través de Brunetti, se muestra muy crítica en todo momento con la gestión que de la ciudad histórica hacen las autoridades y esto es posible porque tanto ella como sus personajes viven la ciudad diariamente desde dentro. Las novelas de Leon, desde este punto de vista, constituyen un contrapunto muy productivo a *La isla inaudita*.

7.1. Venecia en la serie de novelas del comisario Brunetti

Para contextualizar el tratamiento que Donna Leon hace de la ciudad, comenzaremos con una breve biografía de la autora y un análisis general de su obra; a continuación, trazaremos las líneas principales que definen la Venecia de sus novelas, focalizadas en los conflictos que vive la ciudad en la actualidad, y cuyo desarrollo constituirá la parte central de este capítulo.

Donna Leon, una americana en Venecia

Donna Leon es estadounidense. Nació en Nueva Jersey el 28 de septiembre de 1942, pero ha pasado gran parte de su vida fuera de su país de origen. Estudió en Perugia y Siena en los años 60; trabajó como guía turística en Roma, y luego se trasladó a Londres, donde ejerció como redactora de textos publicitarios. Su profesión más habitual, antes de dedicarse de pleno a la escritura, fue la de



profesora de literatura anglosajona en distintas instituciones, públicas y privadas, civiles y militares en Estados Unidos, en diversos rincones de Europa, e incluso en Asia: Irán, China y Arabia Saudí. Su último destino como profesora fue la sección que la Universidad de Maryland tiene en una base militar estadounidense cerca de Venecia. Esto le permitió instalarse en la ciudad en 1981, y allí reside desde entonces²⁰⁶.

Otra de sus grandes pasiones, además de la literatura, es la música clásica y, especialmente, la ópera. Esto tiene mucha relación con el inicio de su carrera como escritora. No había escrito nunca una novela hasta que, a los 48 años, «decidió “matar” en un libro a un director de orquesta alemán, al que un amigo suyo le tenía bastante antipatía». Así nació *Muerte en la Fenice*, su primer libro, con Guido Brunetti como protagonista y Venecia como escenario. Con esta primera novela ganó el premio Suntory en Japón y, a partir de ahí, la fama y el dinero le permitieron dedicarse de lleno a la literatura (Andrés Argente 2011: 199-201). Desde entonces ha publicado otras veintidós novelas de la serie Brunetti, que han sido traducidas a veintitrés idiomas, incluido el chino –pero no al italiano, por deseo expreso de la autora, que prefiere seguir siendo una desconocida en la ciudad en la que reside–. Además de estas novelas, Leon es autora de la colección de ensayos *Sin Brunetti* (2006) y de la novela *Las joyas del paraíso* (2012), ajena a la saga del comisario Brunetti, pero que ahonda en uno de los temas que más interesan a la autora, la música barroca, y a la que ya nos hemos referido en el capítulo sobre la Venecia de Vivaldi.

Las novelas de Donna Leon pertenecientes a la serie del comisario Brunetti son las siguientes²⁰⁷:

Muerte en La Fenice (1992)

Muerte en un país extraño (1993)

Vestido para la muerte (1994)

Muerte y juicio (1995)

²⁰⁶ Según Enric Sullà, a pesar del origen norteamericano de la escritora, Donna Leon «es profundamente veneciana», lo que le permite reproducir de manera magistral la compleja sociedad de Venecia, con todas sus peculiaridades. «[...] se ha producido una asimilación tan profunda de personajes, escenarios y cultura que resulta muy fácil considerar que [Donna Leon] se ha integrado en la rica narrativa policiaca europea, aunque conserve elementos del no menos frondoso *crime* norteamericano» (Sullà 2005: 30).

²⁰⁷ Al citar las novelas, utilizaremos el año de publicación de la primera edición indicado en este listado, puesto que en las ediciones manejadas los años de publicación de varias novelas coinciden entre sí.



Acqua alta (1996)
Mientras dormían (1997)
Nobleza obliga (1998)
El peor remedio (1999)
Amigos en las altas esferas (2000)
Un mar de problemas (2001)
Malas artes (2002)
Justicia uniforme (2003)
Pruebas falsas (2004)
Piedras ensangrentadas (2005)
Veneno de cristal (2006)
Líbranos del bien (2007)
La chica de sus sueños (2008)
La otra cara de la verdad (2009)
Cuestión de fe (2010)
Testamento mortal (2011)
La palabra se hizo carne (2012)
El huevo de oro (2013)
Muerte entre líneas (2014)

Venecia, escenario del crimen

La serie de novelas protagonizada por el comisario Guido Brunetti se encuadra en el género de la novela policiaca clásica²⁰⁸, por lo que el argumento se centra en la comisión y resolución de crímenes en la ciudad de los canales. A pesar de que Venecia es una ciudad con una tasa de criminalidad muy baja²⁰⁹, dato que no se

²⁰⁸ Las historias son relatadas por un narrador omnisciente focalizado sobre el personaje de Guido Brunetti, que rara vez se aleja de él para dar más datos al lector, de manera que éste conoce sólo la información descubierta por el comisario en cada momento, y puede seguir las pistas al mismo tiempo que el protagonista. El culpable del crimen no será identificado hasta el momento climático de la historia, casi al final del libro, siguiendo el tradicional esquema del *whodunit* de la novela policiaca.

²⁰⁹ Según las cifras ofrecidas por el Istituto Nazionale di Statistica, la ciudad tiene los índices de crímenes (delitos contra la persona por cada 100.000 habitantes) más bajos de todo el país (Servizio Statistica e Ricerca Comune di Venezia 2005; Ministero dell'Interno 2006). La fama de Venecia como ciudad segura y tranquila se remonta a la Edad Media, cuando los viajeros la presentaban como una fortaleza inexpugnable a pesar de carecer de murallas, y Philippe de Mézières (1969: 254) aseguraba que muchas naciones y príncipes confiaban sus riquezas a Venecia, donde estarían a buen recaudo. También William Shakespeare, en su *Otelo*, transmite esta idea cuando el senador Brabancio, ante los gritos de Yago y Rodrigo



cansan de recordarnos tanto el comisario Brunetti como otros personajes, la insistencia de Donna Leon al situar sus historias en Venecia nos hace pensar más bien lo contrario:

–[...] Lo que temo es un secuestro. –Asintió varias veces, reafirmandose–. Ya sé que es una tontería y sé que en Venecia no pasan estas cosas, pero es la única explicación que se me ocurre. (Leon 2009: 145)

–[...] a primera vista puede parecer que es una apacible ciudad de provincias, que sus calles son seguras. –Aquí Brunetti se apresuró a puntualizar–: Y lo son; la gente puede transitar por ellas a cualquier hora del día o de la noche con toda tranquilidad. [...]

–Si me permite que le interrumpa, comisario, ésta es una de las razones que me impulsaron a venir, para gozar de esa seguridad, de esa tranquilidad que sólo en esta ciudad parece subsistir hoy. (Leon 1996: 227)

Brunetti había pensado más de una vez que en Venecia el índice de criminalidad era bajo –uno de los más bajos de Europa y, desde luego, el más bajo de Italia– porque los delincuentes, la mayoría, ladrones, sencillamente, no sabían cómo salir de la ciudad. Sólo alguien que viviera en la ciudad podía orientarse en la maraña de calles estrechas y saber cuál de ellas no tenía salida y cuál desembocaba en un canal. Y los venecianos eran gente de orden [...]. De modo que había poca criminalidad y cuando se producía un acto de violencia o, excepcionalmente, un asesinato, el culpable era descubierto rápidamente y con facilidad: el marido, el vecino, el socio. (Leon 1992: 61)

Prácticamente las veintitrés novelas de la serie sitúan los delitos cometidos –fundamentalmente asesinatos, pero también agresiones, robos, extorsiones, etc.– en Venecia, ya sea en la propia isla o en Mestre o Porto Marghera, zonas residenciales e industriales construidas en tierra firme, en la orilla de la laguna, pertenecientes también al municipio de Venecia; lo cual nos hace pensar en una ciudad peligrosa, llena de asesinos y delincuentes. De hecho, el éxito del género policiaco, tanto en la literatura como en el cine, y la proliferación de obras con esta temática han convertido lo excepcional en norma, haciendo del crimen algo cotidiano (Erdmann 2009: 17).

La obra de Donna Leon sigue la formulación habitual de la ficción criminal generalizada a partir de los años setenta: una serie de novelas protagonizadas por el mismo detective; cada una de las cuales puede leerse como un libro

anunciándole que alguien ha robado en su casa, contesta: «¿Qué decías de robos? ¿Estamos en despoblado o en Venecia?» (Shakespeare 1975b: acto I, escena I).



independiente, aunque los personajes principales aparezcan sucesivamente en todas ellas. Como señala Eva Erdmann (2009: 12), en este tipo de series, el interés reside tanto en la resolución de los diferentes casos planteados como en la representación de la vida diaria del detective.

Efectivamente, cada una de las veintitrés novelas protagonizadas por el comisario Brunetti puede leerse perfectamente como una novela independiente; sin embargo, los detalles sobre la identidad, el pasado o el entorno de los personajes se van ampliando en cada una de las obras. Además de los protagonistas –cuyo número va aumentando progresivamente en los primeros libros de la serie–, hay otros personajes –víctimas o testigos de los crímenes– que aparecen en más de una novela, como por ejemplo la soprano Flavia Petrelli y la arqueóloga estadounidense Brett Lynch, que de testigos y sospechosas en *Muerte en La Fenice* (1992) pasan a ser protagonistas y víctimas en *Acqua alta* (1996). Descubrimos también vínculos entre individuos muy diferentes, como sucede con la doctora Barbara Zorzi de *Muerte en La Fenice*, que resulta ser la hermana de Elettra Zorzi, contratada como secretaria en la comisaría donde trabaja Brunetti en *Vestido para la muerte* (1994).

Un rasgo que distingue a las novelas policiacas de las últimas décadas –y aquí reside el interés de la obra de Leon– es la importancia que los autores conceden al escenario. Más allá del crimen, la narración se centra en el entorno, «the place where the detective and the victims live and to which they are bound by ties of attachment». El contexto elegido para situar los crímenes y las investigaciones es cada vez más original, y los autores tratan de retratarlo fielmente: «Social, cultural, historical and political conditions become the object of exhaustive inquiries». Mientras que la secuencia de los hechos sigue siendo la misma que en la novela policiaca clásica –asesinato, sospechas, desarrollo de la investigación siguiendo las pistas, alguna de las cuales resulta ser falsa, y resolución del crimen–, los escenarios donde se sitúan estas novelas han cambiado mucho. Esta descripción de paisajes, costumbres y formas de vida de diversos lugares del mundo ha supuesto una manera de renovar un género que tiene ya una larga trayectoria (Erdmann 2009: 12-13).



Donna Leon ha elegido la ciudad de Venecia, donde reside desde 1981, como escenario para situar las tramas de sus novelas²¹⁰. En este caso, la ciudad no sólo sirve como telón de fondo, sino que tiene una importante presencia en la narración. En sus libros, Leon describe no sólo diferentes lugares e itinerarios de la ciudad, sino también la situación social, política y económica de Venecia; habla de su historia, de su presente y de sus expectativas futuras; retrata las costumbres y las fiestas, el carácter de sus gentes, su mentalidad y su visión del mundo, la manera que tienen los venecianos de relacionarse entre sí y con los forasteros, el uso del dialecto véneto, los enfrentamientos Norte-Sur, las diferencias económicas y los problemas sociales. Venecia tiene una serie de peculiaridades que Donna Leon ha captado y reflejado en sus libros: la presencia del agua, que obliga a los venecianos a realizar todo tipo de desplazamientos y transportes en barco, el deficiente mantenimiento de su monumental arquitectura, la saturación turística de la ciudad histórica, el provincianismo de los habitantes de una población de menos de 60.000 individuos.

Donna Leon, al igual que el resto de autores de este tipo de novelas, se convierte en cronista de la ciudad elegida como escenario: «The new crime series, as milieu studies and novels of customs and mores, have specialized in international background and location studies, becoming the exponents and chroniclers for the settings of their plots» (Erdmann 2009: 15). Así, no sólo el paisaje urbano o su historia están presentes en las novelas, sino que también aparecen en ellas la marcha de la ciudad y los acontecimientos reales que en ella suceden, en muchos casos contemporáneos a la redacción de los textos. Además de la evolución de los protagonistas –Vianello es ascendido al rango de

²¹⁰ Son otros muchos los autores que han decidido situar la acción de sus relatos en Venecia, y algunas de estas obras pueden encuadrarse también en el género de la novela criminal; sin embargo, en la mayoría de los casos, los protagonistas –al igual que los autores– son extranjeros y, por lo tanto, adoptan la perspectiva del forastero, lo que aproxima este tipo de obras al ámbito de la literatura de viajes (Erdmann 2009: 15). Podemos mencionar, entre otros ejemplos de novelas contemporáneas pertenecientes al género criminal de autores no residentes en Venecia, *La Tempestad*, de Juan Manuel de Prada (1997); *The Lying Tongue* (2007) –*Mentiras en Venecia*, en la traducción española–, de Andrew Wilson (2007); *The Comfort of Strangers* (1981) de Ian McEwan –de la que también existe adaptación cinematográfica (Schrader, dir., 1990)–; *The Talented Mr. Ripley* de Patricia Highsmith –con su correspondiente versión filmica (Minghella, dir., 1999)–, o *L'amante senza fissa dimora* (1986), de Carlo Fruttero y Franco Lucentini.



inspector, Raffi pasa del instituto a la universidad²¹¹, etc.—, a lo largo de la serie de novelas vemos cómo también la ciudad en que se mueven los personajes va cambiando. Un detalle significativo de la obra de Leon —en el que profundizaremos en el apartado «La saga del comisario Brunetti como crónica de Venecia»— es que mientras que la ciudad novelada evoluciona al mismo ritmo que la ciudad real, los personajes lo hacen mucho más lentamente; de esta manera podría decirse que la ciudad se aparta de la ficción para acercarse a la realidad y, sin embargo, los protagonistas permanecen en el plano literario como meros arquetipos.

En cuanto a la elección de Venecia como escenario para situar sus novelas, además de ser el lugar donde reside la autora, esta ciudad posee una serie de características especiales que hacen de ella un entorno idóneo para el desarrollo de la trama policiaca. Venecia es una isla, una ciudad pequeña, «provinciana», como la describe en muchas ocasiones el propio Brunetti, en la que todo el mundo se conoce. Pero, al mismo tiempo, es la ciudad que cada año visitan veinte millones de turistas. Así, en las novelas de Donna Leon, Venecia funciona como un microcosmos donde se reproducen a pequeña escala todos los problemas que conciernen a Europa: la inmigración ilegal, la pederastia, el turismo sexual, la falsificación de obras de arte, el abandono de personas mayores, la corrupción urbanística, la venta y consumo de drogas, la xenofobia, la contaminación medioambiental, la ineficacia administrativa, el tráfico de armas, las adopciones ilegales, la brutalidad policial, los abusos de la Iglesia Católica y, por supuesto, la sombra de la omnipresente mafia (Andrés Argente 2011: 212).

El hecho de que se trate de una ciudad pequeña y relativamente aislada, en la que priman las relaciones de proximidad, hace que, en muchos casos, las habladurías, los rumores y las noticias publicadas en *Il Gazzettino* o *La Nuova Venezia*, los periódicos locales, sean fuentes de información importantes para las investigaciones de Brunetti, que no duda en telefonar a amigos y conocidos,

²¹¹ Sobre la evolución de los personajes y ciertas incoherencias detectadas en las novelas volveremos más adelante.



o colarse en fiestas de la alta sociedad veneciana para preguntar a unos y otros sobre la vida personal de víctimas y sospechosos:

Brunetti [...] conocía a muchas de las personas que estaban en el salón, pero indirectamente. Aunque a la mayoría no les había sido presentado, estaba al corriente de su vida y milagros, sus escándalos y sus asuntos, tanto profesionales como sentimentales. Una parte de esta información la debía a su condición de policía y otra, y no la menor, al hecho de vivir en lo que en realidad era una ciudad provinciana donde se rendía culto al chismorreó. De no ser Venecia una ciudad cristiana, la divinidad imperante hubiera sido el Rumor. (Leon 2007: 126)

Con frecuencia, el comisario obtiene información acerca de los sospechosos a través de una llamada telefónica a algún amigo o colega que le debe algún favor; otras veces es Brunetti quien queda en deuda al pedir ayuda a terceras personas, estableciendo así un sistema de información basado en el intercambio de favores (Leon 1993: 212; 1996: 148; 2001: 232; 2006a: 198 y ss., 275; 2007: 101 y ss.). En la ciudad de las apariencias y las influencias personales, Brunetti llega incluso a utilizar el nombre de su suegro, el conde Orazio Falier, para acceder a personas o lugares que, de otro modo, estarían fuera de su alcance (Leon 1996: 215; 2007: 228; 2014: 60, 104-116). La posición social de sus suegros resulta útil a Brunetti en muchos casos porque, como señalan Bosque, Ibáñez y Lens (2013), «cuando hablamos de Brunetti es inevitable pensar en él como el detective de la nobleza, el policía de la alta burguesía veneciana. [...] aunque de vez en cuando le toque lidiar con casos en los que el cadáver sea el de un pobre inmigrante ilegal o que partan de la muerte de una anciana solitaria, lo habitual es verle metido de lleno en crímenes más elitistas». También Sullà (2005: 33) insiste en esta idea: «En términos generales, las novelas de Donna Leon suelen ocuparse de homicidios o asesinatos cuyos autores y víctimas suelen ser ciudadanos de apariencia intachable, a menudo destacados en su profesión y en la sociedad [...]».

Al referirnos a Venecia como «escenario» –y no «escena»– del crimen queremos poner de relieve el matiz de «decorado», de «representación» con que funciona la ciudad en estas novelas. La palabra ‘escenario’ no sólo nos remite al eje espacial, sino que también, como señala Joan Ramon Resina en «Geografías



escenificadas en negro», se refiere al orden narrativo: «[...] “escenario”, en italiano, idioma del que procede el término, refiere a la trama de una obra dramática o cinematográfica. [...] en suma, apunta a la naturaleza artificial, como de decorado, de las geografías de la novela criminal» (Resina 2009: 17).

Venecia funciona como un decorado, no sólo en las ficciones de Donna Leon, sino también en la realidad; una ciudad concebida para el uso y disfrute de los turistas y no para la vida cotidiana de los habitantes, un parque temático para forasteros (*cfr.* Tantucci 2011), hecho que no pasa desapercibido a la autora y que Brunetti pone de manifiesto en repetidas ocasiones²¹². Por ejemplo, en *Muerte y juicio*, al recordar el glorioso pasado de la Serenísima, uno de los personajes comenta: «—Tuvimos un imperio. Ahora... —dijo ella repitiendo el ademán que abarcaba la Basílica, el *campanile* y, debajo, la *Loggetta* de Sansovino—, lo único que tenemos es esta Disneylandia» (Leon 1995: 53).

El espacio urbano es el escenario preferido por la mayoría de escritores de género policiaco desde el auge de la novela policiaca realista en los años veinte y treinta del siglo XX, y Donna Leon no es una excepción:

Si antes había una preferencia y, prácticamente, una exigencia por situar el relato en espacios cerrados y de carácter privado, en la novela policiaca realista hay un cambio y se preferirá retratar lugares públicos, calles, barrios, la ciudad, pues el detective necesita moverse libremente por estos espacios para dar constancia de las desigualdades sociales, del crimen, de la delincuencia existente en estos espacios abiertos, es decir, en la novela policiaca realista es necesario un cambio de escenario para que uno de sus pilares básicos, como es la crítica social, pueda tratarse. (Martín Cerezo 2006: 80-81)

Donna Leon, a través del comisario Brunetti, va a realizar una crítica —bastante dura y explícita, por cierto— de los problemas que afectan a la Venecia actual; algunos son comunes a los de otras muchas ciudades del mundo, pero otros son privativos de Venecia, derivados precisamente de sus peculiaridades urbanas.

Dentro del ámbito urbano en el que se sitúa la novela policiaca, el crimen tiene lugar en un espacio concreto: una calle, una plaza, una biblioteca, un tren,

²¹² Esta idea ya la encontrábamos en la novela de Mendoza, cuando el doctor Pimpom se refería a los cafés de la *Piazza* como decorados reconstruidos al gusto de los turistas. En las novelas referidas a la Venecia de Vivaldi esta idea aparece mucho más matizada, pero también se comparaba Venecia con un gran teatro en el que se representaba una y otra vez la misma obra.



una casa... En la Venecia de Donna Leon ningún lugar queda descartado como escenario del crimen, y a lo largo de sus veintitrés novelas hallamos cadáveres en los lugares más insospechados, desde los que se podría considerar más «clásicos» o previsibles –los preferidos habitualmente por los criminales, es decir, lugares solitarios, alejados del tránsito, donde evidentemente es menos probable que haya testigos de sus delitos, como descampados, calles desiertas, fábricas abandonadas, aparcamientos; y no sólo espacios, sino también un tiempo en concreto, la noche, pues lugares que durante el día son frecuentados por mucha gente quedan desiertos por la noche, como las zonas comerciales o de oficinas, los parques y jardines, etc.–, hasta los más originales y sorprendentes –frente a los espacios «clásicos» del crimen, tenemos otros menos frecuentes, aunque cada vez las novelas policiacas ofrecen variantes más sorprendentes y originales a este respecto: museos, teatros, centros comerciales, hospitales, colegios, etc. Una segunda categorización de los escenarios del crimen, al hilo de lo anteriormente dicho, podría ser la que distingue entre lugares abiertos y cerrados, o incluso entre públicos y privados²¹³ –pues el espacio privado por excelencia, la casa, también puede convertirse en escena del crimen²¹⁴. De esta manera, a través de los lugares elegidos para situar los asesinatos, podemos hacer un recorrido por Venecia que nos llevaría desde los edificios más emblemáticos de la ciudad hasta los barrios residenciales más típicamente venecianos, alejados de las rutas turísticas. Ofrecemos a continuación algunos ejemplos que pueden servir como muestra de lo anteriormente expuesto.

En cuanto a los espacios tradicionales del crimen, lugares poco frecuentados por posibles testigos, tenemos, en *Amigos en las altas esferas* (2000), una casa en obras, aparentemente abandonada, pues los trabajos llevan mucho tiempo parados, aunque los andamios siguen instalados en la fachada

²¹³ En las novelas de Donna Leon encontramos ejemplos para los diferentes tipos de escenario del crimen mencionados, clásicos y originales, abiertos y cerrados, públicos y privados, con algunas peculiaridades debidas a la singularidad de la configuración urbana de Venecia: canales en vez de calles, palacios en vez de edificios de pisos, etc.

²¹⁴ Sobre los diversos valores que puede adoptar la casa como escenario de la acción en la ficción literaria, *vid.* Mejía Ruiz (2010).



del edificio. Lo que aparentemente es un accidente –y como tal lo interpreta la noticia publicada en el periódico local– resulta ser, cómo no, un asesinato:

Francesco Rossi, inspector del Ayuntamiento, en coma a consecuencia de una caída desde un andamio. [...]

El sábado por la tarde, Francesco Rossi, inspector que presta sus servicios en el Ufficio Catasto, se cayó desde el andamiaje de un edificio de Santa Croce mientras inspeccionaba unas obras de restauración. [...]. (Leon 2000: 55-56)

Por supuesto, Brunetti descubre que se trata de un crimen y visita la escena de los hechos, cuya descripción responde perfectamente a lo que esperaríamos del escenario de un asesinato: un escenario tétrico, lúgubre, desierto, en una calle sin salida y, por supuesto, sin testigos:

[...] vieron el andamiaje levantado frente a la fachada del último edificio [de la calle], una casa de cuatro pisos que parecía llevar años deshabitada. Contemplaron las señales de abandono: las persianas verde oscuro descascarilladas, los boquetes de los canalones de mármol, por los que el agua de la lluvia debía de caer a la calle y, probablemente, también dentro de la casa; el trozo de antena oxidada que colgaba un metro del alero. Aquella casa [...] tenía un aire de soledad que saltaba a la vista, incluso de un transeúnte casual.

Hasta el andamiaje parecía abandonado: todas las persianas estaban cerradas. No había señales de que allí se trabajara, ni tampoco de que alguien hubiera sufrido un fatal accidente [...].

Brunetti retrocedió hasta apoyarse en la pared del edificio de enfrente. Contempló toda la fachada sin ver señales de vida. Cruzó la calle, se volvió y miró el edificio situado frente al andamiaje. También éste parecía deshabitado. Miró entonces a su izquierda: la calle terminaba en un canal y, al otro lado, se veía un jardín. (Leon 2000: 82)

Por si esta descripción no fuese lo suficientemente evidente, Brunetti confirma: «–Nadie vería nada. En la casa de enfrente no vive nadie, y hasta el jardín parece abandonado. Así que nadie lo vería caer» (Leon 2000: 83).

También en *Muerte y juicio* (1995) encontramos otro escenario clásico: una carretera secundaria, de noche, bajo una intensa lluvia que borra todas las posibles huellas que permitan identificar al asesino. Este crimen se ha cometido fuera del centro histórico de Venecia, puesto que en la ciudad no hay tráfico rodado:



Ubaldo Lotto [...] había aparecido muerto en su coche, aparcado en una carretera secundaria entre Mestre y Mogliano Veneto. Al parecer, había recibido tres disparos a quemarropa, hechos por una persona que debía de estar sentada a su lado, en la parte delantera del coche.

El cadáver había sido descubierto alrededor de las cinco de la mañana por un vecino de la zona que, obligado a circular despacio por el barrillo que cubría el firme después de la lluvia de la noche, al sortear el coche grande parado a un lado de la carretera, había visto algo alarmante: el conductor caído sobre el volante, con el motor en marcha. [...] Los agentes habían acordonado la zona y buscado huellas del asesino o asesinos. Había señales de que otro coche se había parado detrás del de Lotto, pero la copiosa lluvia del otoño había borrado las marcas de los neumáticos. (Leon 1995: 156)

Basten estos fragmentos como ejemplos de los lugares clásicos del crimen, que persisten incluso en las novelas más recientes. Nos interesan más los escenarios originales, donde no esperaríamos encontrar un cadáver –aunque, debido a la proliferación de obras pertenecientes al género policiaco, cada vez son más diversos los lugares en los que se sitúan los asesinatos– y que, además, son más representativos de la ciudad en la que están ambientadas las novelas de Leon.

En *Muerte en La Fenice* (1992), el cadáver del director de orquesta alemán Helmut Wellauer es encontrado en su camerino del teatro de La Fenice. La muerte se ha producido durante el segundo entreacto, por lo que el último acto de la ópera que se está representando debe ser dirigido por el director suplente. A pesar de la muerte, el espectáculo continúa:

–¿Qué es eso? –preguntó Brunetti.

–*La Traviata* –dijo la mujer escuetamente.

–Ya lo sé. ¿Es que continúa la representación?

–Aunque se hunda el mundo –respondió ella [...]. (Leon 1992: 19)

Aunque no es habitual que muera alguien en los camerinos de un teatro, sí que se han producido asesinatos en las salas de distintos teatros del mundo. Acontecimientos históricos como el asesinato del presidente de Estados Unidos Abraham Lincoln en el teatro Ford de Washington en 1865, o el secuestro del Teatro Dubrovka de Moscú en 2002 por un grupo de terroristas chechenos, en el que fallecieron 39 terroristas y 129 rehenes, demuestra que no es una escena del crimen totalmente original, aunque sí poco frecuente en la ficción policiaca. A pesar de la novedad del escenario, esta muerte encaja en cierto modo en un



subtipo clásico de novela enigma o policiaca: los denominados «casos de cuarto o recinto cerrado» (cfr. Martín Cerezo 2009: 25; Rivero Grandoso 2011):

Guido Brunetti, *commissario* de policía de la ciudad, fue el primero en entrar. [...] Era evidente que el hombre estaba muerto: tenía el cuerpo arqueado hacia atrás y la cara crispada en una mueca espantosa. No era necesario buscar señales de vida; no las habría. [...] Brunetti paseó la mirada por el camerino. Vio la taza en el suelo y, cerca de la taza, el plato. Esto explicaba las manchas oscuras de la camisa y, seguramente, la horrible crispación de la cara. [...] El comisario abrió una puerta de la izquierda que daba a un pequeño aseo. La única ventana estaba cerrada, lo mismo que la del camerino. (Leon 1992: 18-19)

La víctima se encuentra en un recinto que ha permanecido totalmente cerrado, por lo que resulta imposible explicar (según las leyes de la lógica y sin recurrir a lo fantástico o lo paranormal) cómo ha podido entrar el criminal en dicho espacio o cómo, habiendo entrado, ha llegado a desaparecer (Martín Cerezo 2009: 25; Rivero Grandoso 2011: 49-50); así Donna Leon combina una de las fórmulas clásicas de la ficción detectivesca, presente desde los orígenes del género –en relatos de Edgar Allan Poe o Arthur Conan Doyle, por ejemplo– con un escenario original, el camerino de un teatro²¹⁵.

Otro escenario de la muerte poco habitual lo encontramos en *Acqua alta* (1996), donde el director del museo del Palacio Ducal aparece asesinado en su despacho²¹⁶. Aunque el escenario sea original, la descripción inicial, cuando Brunetti busca la habitación donde se ha producido el crimen, es totalmente convencional: un lugar tétrico y silencioso, donde resuena el eco de los pasos del policía, que debe moverse en la penumbra guiado por una luz lejana:

[...] el comisario Brunetti de la policía de Venecia llegó al escenario del asesinato del director del museo más importante de la ciudad [...].
Brunetti miró hacia el fondo del largo corredor donde se veía el arranque de una escalera.
–¿El despacho es por ahí?
–Sí, señor. Arriba, a la izquierda. Ya verá la luz al final del pasillo. [...]

²¹⁵ No podemos dejar de señalar las coincidencias temáticas entre la novela de Leon *Muerte en La Fenice* y la película dirigida por Enrico Maria Salerno *Anonimo veneziano* (Salerno, dir., 1970), protagonizada por un músico de La Fenice y con similar desenlace.

²¹⁶ No es éste el único asesinato en un museo, pues es harto conocido el caso del *best-seller* de Dan Brown *El código Da Vinci*, donde aparece un cadáver en una galería del Museo del Louvre. Pero mientras la novela de Leon es de 1996, *El código Da Vinci* se publicó en 2003. Sobre la transgresión de los usos del museo en la literatura de ficción y su conversión en espacio de muerte, *vid.* Cid Abasolo (2010: 187, 196-202).



Brunetti dio media vuelta y se alejó por el pasillo. El eco de sus pasos reverberaba tétricamente en las paredes y en la escalera del fondo y volvía a él. El frío, el penetrante frío húmedo del invierno, se filtraba desde el suelo y las paredes de ladrillo del corredor. A su espalda, oyó un golpe seco de metal en piedra, pero no sonó ninguna voz, y él siguió pasillo adelante. La bruma nocturna había depositado una resbaladiza lámina de condensación en los anchos peldaños de piedra que ahora pisaba.

Al llegar arriba, fue hacia la izquierda, guiándose por la luz que salía de una puerta abierta al extremo del pasillo. (Leon 1996: 97-98)

Además, para quien conoce la historia del Palacio Ducal, y leyendo la sugestiva descripción que hace Donna Leon, el escenario aparece como un lugar terrorífico. En este edificio se reunían los consejos que gobernaban la República de Venecia y allí se juzgaba en secreto y se condenaba a muerte a muchos hombres, acusados anónimamente por sus enemigos. A diferencia de lo que sucedía en el ejemplo anterior, donde parecía un misterio que alguien hubiese podido entrar en el camerino de Wellauer, aquí encontramos señales de lucha y una muerte violenta:

[...] una lámpara de pie había basculado hacia adelante y chocado contra la mesa sembrándola de los fragmentos de su pantalla de cristal; detrás del escritorio, un sillón estaba tumbado de lado y delante, una alfombra de seda se había fruncido y su largo fleco estaba enredado en el tobillo del hombre que yacía en el suelo a su lado. El caído estaba de bruces, con un brazo debajo del cuerpo y el otro extendido hacia adelante con la mano abierta y la palma hacia arriba, como si ya estuviera pidiendo clemencia en las puertas del cielo.

Brunetti miró la cabeza con su grotesca aureola de sangre y desvió la mirada rápidamente. Pero dondequiera que posara los ojos veía sangre: gotas en la mesa, un fino reguero que iba de la mesa a la alfombra y cubriendo un ladrillo azul cobalto que estaba en el suelo a medio metro del muerto. (Leon 1996: 99)

Hay que señalar que estos dos últimos ejemplos están situados en dos edificios emblemáticos de Venecia: el teatro La Fenice y el Palacio Ducal, que actúan como mojones –siguiendo la terminología de Lynch (2006)– dentro del tejido urbano de Venecia. En cuanto a los crímenes en espacios abiertos, otra de las categorías que habíamos apuntado previamente, encontramos el cadáver de un joven flotando en un canal en *Muerte en un país extraño* (1993). Si es fácil encontrar ejemplos en las novelas policíacas de asesinatos cometidos en la calle,



el caso de Venecia incorpora la peculiaridad de que gran parte de sus vías públicas de circulación –las «sendas» de Kevin Lynch– son acuáticas:

El cuerpo flotaba boca abajo en la sucia agua del canal. Bajaba la marea, arrastrándolo lentamente hacia la laguna que se abría al extremo. La cabeza golpeó varias veces la escalera cubierta de verdín del embarcadero, frente a la basílica de Santi Giovanni e Paolo, se encalló un momento, los pies describieron un arco, con la delicadeza de un paso de ballet, y el cuerpo siguió su deriva hacia las aguas libres.

El reloj de la iglesia dio las cuatro de la mañana, y la corriente aminoró su ímpetu, como si las campanadas así se lo ordenaran. (Leon 1993: 7)

Esta muerte nos remite a la historia de la República de Venecia, cuando los cadáveres de los enemigos de la República eran arrojados a las aguas de la laguna durante la noche por orden del temible Consejo de los Tres²¹⁷, como ya habíamos comentado a raíz de la muerte de Luchino d'Amore en *Settecento* de Marcos Calveiro (2010: 55).

En lo que se refiere a espacios privados, y en concreto la casa, encontramos de nuevo un ejemplo en *Acqua alta*. Como señala Martín Cerezo en su artículo «Breve urbanización del género policiaco», el crimen es el ataque de lo anormal a lo normal, y cuanto mayor sea el sosiego previo, mayor será el desasosiego que produzca el crimen. Así, si entendemos el hogar como un espacio de seguridad y confianza, un lugar donde hay orden y todo está previsto (Bachelard 2006: 37; Mejía Ruiz 2010: 333-335), el crimen será lo imprevisto, lo que rompa con ese orden. «Si la amenaza se concreta allí donde uno se siente más seguro, no es difícil imaginar el estado que producirá una vez cometido» (Martín Cerezo 2009: 24-25). Así, una de las escenas más violentas, tiene lugar en la vivienda de las protagonistas de *Acqua alta* –una vivienda, por cierto, perfectamente identificable en el plano de la ciudad, pues Donna Leon nos da la dirección exacta: Cannaregio, 6134. Unos desconocidos, haciéndose pasar por mensajeros, entran en la casa de Brett Lynch y la agreden brutalmente:

²¹⁷ Además, podemos relacionar la imagen que describe Donna Leon con uno de los relatos que inician el género policiaco, *El misterio de Marie Roget*, de Edgar Allan Poe, publicado en 1842, donde aparece un cuerpo flotando en el río Sena.



Ellos miraban la puerta abierta. El primero llevaba en la mano un gran sobre marrón. Los hombres empezaron a subir el último tramo y Brett volvió a sonreírles. [...]

Cuando el primer hombre llegó ante la puerta, esperó a que el otro se reuniera con él.

–¿Dottoressa Lynch? –preguntó pronunciando el apellido al modo italiano.

–Sí –respondió ella, retrocediendo para dejarlos pasar. [...]

Ella inclinó la cabeza y empezó a abrir la solapa del sobre, pegada con lacre rojo. El rubio se acercó, como para ayudarla a abrir el sobre, pero bruscamente se situó detrás y la sujetó por los brazos, inmovilizándola.

[...] ella trató de soltarse, pero era imposible. Apoyando el peso del cuerpo en un pie, golpeó con el otro al hombre que la sujetaba, pero el talón desnudo no podía hacer mucho daño. [...]

Ella volvía la cabeza para mirar atrás cuando el primer golpe la alcanzó en el estómago. Fue una explosión de dolor que le hizo doblar el cuerpo tan violentamente que casi escapó de las manos del que la inmovilizaba, pero él la enderezó con brusquedad. El que estaba delante volvió a golpearla, esta vez, debajo del pecho izquierdo, y la reacción fue la misma: el cuerpo de ella se dobló con un espasmo para defenderse del dolor.

Entonces, deprisa, tan deprisa que Brett perdió la cuenta de los puñetazos, el hombre la golpeó repetidamente en el pecho y las costillas. [...] Ella únicamente era consciente de una cosa: no podía emitir sonido alguno. Ni gritar, ni pedir auxilio, ni quejarse [...]. (Leon 1996: 13-15)

La paliza queda interrumpida cuando Flavia Petrelli, la pareja de Brett Lynch, aparece con un cuchillo en la mano –estaba en la cocina picando cebolla, pero no había oído nada por el volumen de la música que estaban escuchando– y sorprende a los agresores, hiriendo a uno de ellos con el cuchillo de cocina. Son muchos los ejemplos de agresiones y asesinatos cometidos en los hogares de las víctimas que encontramos a lo largo de las novelas de Donna Leon –la mayoría fácilmente ubicables en el mapa de Venecia– hasta llegar al último libro de la serie publicado hasta ahora, *Muerte entre líneas* (2014), en el que Aldo Franchini, conocido como *Tertuliano*, aparece muerto en el salón de su casa del barrio de Castello:

«Así que este era Tertuliano», pensó al ver aquel cuerpo tirado en el suelo que le parecía tan sorprendentemente pequeño. De no haber habido tanta sangre, podría haber sido la imagen de un borracho que se había desmayado mientras buscaba la cama, o que se había deslizado por la pared hasta quedar tumbado con un hombro y la cabeza apoyados en ella. No cabe duda de que la escena podría haber sido esa, si no hubiese una opción muy diferente escrita en la pared. Una mano derecha ensangrentada había dejado tres huellas ascendentes, como si el hombre se hubiese apoyado al intentar alzarse [...].



El muerto estaba apoyado con un hombro contra la pared; tenía los brazos abiertos, la cabeza en un ángulo inverosímil y la rodilla doblada bajo su otra pierna. [...]

Brunetti se acercó a la puerta y miró el interior de la habitación curioso por saber qué historia le iban a contar las señales. En un rincón había un sillón de pana de color verde oscuro y detrás una lámpara de lectura con una pantalla de cristal blanco. Junto al sillón había una mesita redonda con una lamparita. Las dos estaban encendidas, y junto a la de la mesita descansaba un libro abierto colocado boca abajo, como si el lector hubiera interrumpido la lectura momentáneamente para abrir la puerta o contestar el teléfono. [...]

—Estaba leyendo. Alguien llamó al timbre o a la puerta con los nudillos, y él dejó el libro boca abajo sobre la mesa para ir a abrir. Quienquiera que fuese, es quien lo mató. (Leon 2014: 174-176, 193)

Así, podríamos señalar sobre un plano de Venecia los escenarios de la muerte descritos por Donna Leon en sus novelas y recorrerlos, como propone Toni Sepeda (2008) en su guía *Paseos por Venecia con Guido Brunetti*; lo que nos llevaría de edificios públicos, visitados habitualmente por los turistas, hasta viviendas particulares, pasando por los seis *sestieri* de Venecia, por las distintas islas de la laguna e incluso por las zonas de Mestre y Porto Marghera, en la *terraferma*.

Venecia a través de los personajes de Donna Leon

Las veintitrés novelas protagonizadas por el comisario veneciano Guido Brunetti presentan las investigaciones realizadas por el policía para resolver casos de diversa índole, que se inician prácticamente en todas las ocasiones a partir del hallazgo de un cadáver. Mientras que en la primera novela, *Muerte en La Fenice* (1992), el protagonista absoluto de la investigación es el comisario Brunetti, en las historias sucesivas el elenco de personajes se irá ampliando hasta incorporar a otros tan relevantes como el sargento Vianello o la *signorina* Elettra, secretaria del *vicequestore* Giuseppe Patta.

Los principales personajes que aparecen en la serie de novelas pueden clasificarse en dos grandes grupos atendiendo a su relación con el comisario Brunetti: sus familiares y sus compañeros de trabajo. En el primer grupo encontramos a Paola Falier, esposa de Guido Brunetti, y a los hijos de ambos: Chiara y Raffi; en el segundo término de este grupo familiar se sitúan los padres



de Paola, el conde Orazio Falier y su esposa Donatella²¹⁸. En la *questura* encontramos una gran variedad de personajes, que también pueden dividirse en dos grupos en función del afecto que Brunetti siente por ellos y viceversa. Entre los colaboradores habituales de Brunetti, con quienes trabaja más a gusto, se encuentran el sargento Vianello, la *signorina* Elettra y el agente Pucetti. Además, hay otros personajes a los que Brunetti también respeta y admira, y con los que debe trabajar a menudo: el forense Ettore Rizzardi y el piloto Bonsuan, que es asesinado en el curso de una investigación en *Un mar de problemas* (2001), o Paolo Foa, otro de los pilotos de lancha de la policía, que colabora activamente con Brunetti en la investigación desarrollada en *Veneno de cristal* (2006), en su primera aparición en la saga. En el grupo de los personajes que no despiertan los afectos de Brunetti se encuentran su superior, el *vicequestore* Giuseppe Patta, el teniente Scarpa y los agentes Alvisé y Riverre²¹⁹.

A partir de estos personajes, sería posible trazar un plano de Venecia, teniendo en cuenta los lugares en los que viven o trabajan, cuidadosamente seleccionados por la autora; de tal manera que, en más de una ocasión, es posible poner en relación el carácter o el estatus del personaje en cuestión con la idiosincrasia del barrio en el que se le sitúa.

El comisario Guido Brunetti²²⁰, junto con su esposa Paola y sus dos hijos, reside en un apartamento situado en la última planta de un edificio cerca de

²¹⁸ Los progenitores y el hermano de Brunetti aparecen mencionados en muy pocas ocasiones y apenas tienen protagonismo (Leon 1992: 23, 25, 72; 1993: 142, 207; 2001: 49, 237, 272; 2003a: 83-84; 2004: 99, 162; 2006a: 39-40, 72, 135, 140-141, 285; 2007: 162, 251; 2008: 11-14, 19-22; 2011: 76-78, 86; 2013: 69-70; 2014: 167-169). Sobre la familia de Brunetti, *vid.* Sullà (2005: 31-32).

²¹⁹ Además existe una constelación de personajes secundarios que aparecen en la mayor parte de las novelas, como es el caso del técnico de laboratorio Bochesse.

²²⁰ Son muy escasas las descripciones físicas que la autora de las novelas nos ofrece del comisario. En *Muerte en La Fenice* es descrito como «un hombre de aspecto extraordinariamente pulcro: el nudo de la corbata, impecable, el pelo, más corto de lo que dictaba la moda; hasta las orejas las tenía aplastadas contra la cabeza, como si quisieran pasar inadvertidas. Su indumentaria era típicamente italiana. Su acento pregonaba al veneciano. Sus ojos eran todo policía» (Leon 1992: 18). A lo largo de las novelas, descubrimos algunos otros detalles (Leon 1994: 37, 51-52), pero en ningún momento se describe el aspecto del personaje. Recientemente, y respondiendo a las preguntas de los lectores, Donna Leon ha confesado: «[Brunetti] es alto y moreno. Es lo único que sé. Y que no tiene bigote. Pero yo tampoco sé cómo es físicamente» (Leon 2012c). Todo lo contrario se puede decir de su personalidad, cuidadosamente elaborada por la autora. Sobre el carácter de Brunetti, *vid.* Andrés Argente (2011); Bosque, Ibáñez y Lens (2013); Sullà (2005: 32-33), y Douglas (2007: 66). Esta escasez de descripciones físicas en el caso de los protagonistas de la saga se debe, en gran parte, al predominio del diálogo sobre la narración o la descripción. La acción avanza a través de las conversaciones que entablan los personajes, así interactúan y así construyen su identidad (Villanueva 2006: 74, 76).



campo San Polo y de la parada de *vaporetto* de San Silvestro. Toni Sepeda, en su guía *Paseos por Venecia con Guido Brunetti*, ubica la casa del comisario en la calle *Traghetto della Madonnetta*. Una auténtica familia veneciana no podía vivir lejos del centro de la ciudad, y San Polo y el vecino *sestiere* de Santa Croce fueron un día el corazón de la *Serenissima*: «en los cercanos tenderetes de Rialto late todavía el pulso de su comercio, mientras que la parte occidental, más tranquila, al otro lado del río que divide la zona, está dominada por la gran iglesia franciscana de los Frari» (Sepeda 2008: 75). Para Brunetti, su hogar es el refugio contra la violencia y la sinrazón que observa cada día en su trabajo, allí encuentra la paz familiar y siempre es recibido por los aromas de la cocina de Paola (1992: 55, 201; 1993: 58-59, 131; 1996: 72, 177; 2000: 145; 2007: 278):

Brunetti regresó a casa media hora después. Al abrir la puerta, se sintió reconfortado por los aromas que inundaban el apartamento. Venía deseoso de estar con su familia y hablar de cosas que no tuvieran que ver con la muerte violenta. (Leon 2005: 42)

No lejos de allí, pero ya en el barrio de Dorsoduro, se encuentra la sede principal de la *Università Ca' Foscari*, donde trabaja Paola como profesora de literatura anglosajona, profesión que compatibiliza con el cuidado de la casa y la familia²²¹. La comisaría de policía donde trabaja Brunetti, sin embargo, se encuentra algo más lejos de San Polo, en el *sestiere* de Castello, justo a espaldas de la plaza de San Marcos. Donna Leon sitúa la *questura* de policía en *Fondamenta San Lorenzo*, junto al canal del mismo nombre, donde actualmente se encuentra el *Commissariato di Polizia di Stato*:

Como la *questura* quedaba muy cerca, Brunetti creyó más práctico ir andando que en la lancha con los agentes. Pasando por la iglesia evangélica llegó a la fachada lateral de la jefatura. El agente de uniforme que estaba en la puerta principal abrió la pesada vidriera al ver a Brunetti. El comisario, para ir hacia la escalera que le conduciría a su despacho del cuarto piso,

²²¹ Paola, en su doble faceta de profesora universitaria y esposa y madre ejemplar y excelente cocinera, es uno de los personajes más contestados por la crítica feminista, que lo considera irreal e imposible. La propia Donna Leon ha respondido a estas críticas alegando que, en las universidades italianas, los profesores sólo dan cuatro horas de clase a la semana, lo cual permite que Paola dedique el resto del tiempo a la familia y al hogar (Leon 2003b; Villanueva 2006: 78). A diferencia de lo que sucedía con el comisario, sí encontramos algunas descripciones de Paola en las novelas, siempre desde el punto de vista de Brunetti, en cuya mirada se centra la voz narrativa: «Paola tenía la tez clara y el pelo cobrizo que se ve en muchos retratos de las venecianas del siglo XVII. No era una belleza según los cánones; tenía la nariz un poco larga y el mentón más que un poco enérgico. Pero a él le gustaban las dos cosas» (Leon 1992: 56-57).



tuvo que pasar junto a la cola de extranjeros que esperaban para tramitar permisos de residencia y de trabajo, que alcanzaba hasta el centro del vestíbulo. (Leon 1993: 21)

Castello es un barrio tradicionalmente obrero, en el que residían familias humildes, como la del sargento Vianello, el fiel compañero del comisario, que tiene su domicilio casi al extremo de la isla, cerca de Giardini (Leon 2001: 157, 176). Los padres del propio Brunetti procedían de este barrio de trabajadores (Leon 2006a: 72). Donna Leon describe el carácter popular de Castello, aunque reconoce que el aspecto de todos los *sestieri* de la ciudad se va modificando con la llegada de nuevos inversores:

Castello era el *sestiere* más popular de la ciudad, una zona habitada sobre todo por sólidas familias trabajadoras, donde los niños no hablaban más que el dialecto hasta que empezaban la escuela primaria. [...] En Venecia había escasez de viviendas, y las que se hallaban en venta o en alquiler tenían unos precios tan exorbitantes que hasta un barrio como Castello ya empezaba a ponerse de moda. Gastando el dinero suficiente en la restauración, se conseguía cierta distinción, aunque ésta no se transmitiera al *quartiere* y quedara limitada a la propia casa. (Leon 1994: 109-110)

El barrio de Castello es uno de los *sestieri* más extensos de la ciudad, pues se prolonga desde la *Piazza* hasta el extremo oriental de la ciudad insular. En él también tiene su residencia Elettra, cerca de Santa Maria Formosa, dato que Brunetti descubre en el curso de su investigación en *Un mar de problemas* (2001), pues a pesar de ser uno de los personajes protagonistas, rara vez vemos a la *signorina* fuera de la *questura* y lejos de su inseparable ordenador, por lo que sabemos muy poco acerca de su vida personal. La parroquia de Santa Maria Formosa es una «zona residencial de generaciones de venecianos, entre otros, los Zorzi, familia de la *signorina* Elettra» (Sepeda 2008: 255), como averigua Brunetti al buscar el teléfono de la secretaria en la guía:

El fin de semana fue apacible. Brunetti no sabía cuándo tenía intención de ir a Pellestrina la *signorina* Elettra. Pensó en llamarla a su casa, y hasta buscó el número en la guía telefónica, algo que no había hecho nunca. Era un número bajo de Castello, que situaba el domicilio, estimó él, en los alrededores de Santa Maria Formosa. Había otros dos Zorzi que vivían cerca. ¿Familia? (Leon 2001: 132)



La *signorina* Elettra también es una auténtica veneciana (Leon 2001: 34), por lo que no es de extrañar que viva en esta zona residencial; pero también podríamos relacionar la elegancia y el atractivo físico de la secretaria, a los que continuamente se hace referencia en las novelas (Leon 1996: 152, 236, 306; 2000: 51, 100, 190; 2001: 32, 74-75; 2003a: 65-66, 109; 2004: 77, 79, 196-197; 2006a: 108; 2007: 73, 171; 2011: 144), con la iglesia de Santa Maria Formosa, pues en ella se celebra la tradicional *festa delle Marie*, en la que participan doce muchachas elegidas entre las más bellas de la ciudad (Diehl 1961: 118; Toso Fei 2004: 78-80).

A diferencia de sus subordinados, el *vicequestore* Patta prefiere frecuentar lugares más «aristocráticos», situados en su mayoría en el lujoso *sestiere* de San Marcos, el más rico y caro de la ciudad, algo que casa perfectamente con su actitud afectada y su gusto por la ostentación:

Patta usaba boquilla de ónice y, a veces, bastón con puño de plata. Aunque, desde el primer día, Brunetti había mirado la boquilla con perplejidad y el bastón con regocijo, trató de no formarse una opinión hasta haber trabajado con el hombre el tiempo suficiente para decidir si la afectación que denotaba el uso de tales accesorios estaba justificada. Brunetti tardó menos de un mes en sacar la conclusión de que, si bien los accesorios armonizaban con la estampa del hombre, nada justificaba la afectación. La jornada de trabajo del *vicequestore* incluía un sosegado café cada mañana en la terraza del Gritti en verano y en el Florian en invierno y un almuerzo en la piscina del Cipriani o en Harry's Bar. (Leon 1992: 59-60)

Pero los verdaderos aristócratas de las novelas de Leon son el conde y la condesa Falier, Orazio y Donatella, los padres de Paola. Como las antiguas familias nobles, cuyos nombres figuraban en el *Libro d'Oro* de la República –el apellido Falier pertenece a una de los más antiguas familias de Venecia, que dio tres *dogi* a la Serenísima, entre los que se encontraba el traidor Marino Faliero (cfr. Norwich 2009a: 274-281)–, los condes poseen un magnífico *palazzo* en el Gran Canal:

Brunetti nunca se había detenido a contar las habitaciones del *palazzo*, y tenía escrúpulos en preguntar cuántas habitaciones eran. Sus cuatro plantas estaban rodeadas de canales por tres lados y la parte trasera se apoyaba en el muro de una iglesia desconsagrada. (Leon 1992: 103)



Toni Sepeda sitúa el *palazzo* Falier en Ca' Rezzonico, actual Museo del Settecento Veneciano: «El imaginario *palazzo* Falier es mucho más viejo que Ca' Rezzonico, que data del siglo XVIII, pero éste puede servir de magnífico sustituto» (Sepeda 2008: 106). El palacio de los condes se encuentra en el *sestiere* de Dorsoduro, barrio en el que conviven las atracciones turísticas –como la Galería de la Academia, la colección Peggy Guggenheim o la propia Ca' Rezzonico– con espacios que aún conservan su esencia original, como los *campi* de San Barnaba y Santa Margherita:

Salió a Campo Santa Margherita; de día el mismo *campo* normal que había sido durante siglos, con puestos de fruta y pescado, una heladería, una botica, tiendas de todo tipo y su peculiar forma alargada que lo convertía en el lugar idóneo para que los niños corretearan detrás de perros o de otros niños. (Leon 2012a: 264)

El sexto barrio de la ciudad es Cannaregio, mayoritariamente residencial –si exceptuamos la larga Strada Nuova que une la estación de ferrocarril con el puente de Rialto, y que se ha convertido en la principal ruta de los flujos turísticos (Lanapoppi 2011)–, por eso sorprende a Brunetti encontrar allí la residencia de Brett Lynch, una extranjera al fin y al cabo: «–Cannaregio 6134 –dijo ella. Era una zona residencial de la ciudad, lo que sorprendió al comisario» (Leon 1992: 40).

A lo largo de las veintitrés novelas que componen la serie hasta el momento, Brunetti visita todos los rincones de la ciudad, así como las islas de la laguna, Mestre, Porto Marghera y otros lugares más alejados de la ciudad histórica. Además de los escenarios habituales en los que se desarrolla la acción y de las calles, puentes y plazas que Brunetti atraviesa en sus frecuentes recorridos a pie, Donna Leon nos lleva a los escenarios de la muerte, a las casas de víctimas y testigos, muchos de ellos identificados con una dirección postal exacta, lo que nos permite situarlos perfectamente sobre el plano de Venecia. En sus paseos, Brunetti no deja de leer e interpretar su ciudad: observa los cambios que se producen en Venecia y reflexiona sobre la situación actual, dándonos una información muy valiosa sobre los problemas que afectan a la ciudad de los canales en la actualidad. Aunque muy a menudo Brunetti destaca los aspectos



negativos de la sobreexplotación turística, la contaminación, la pérdida de población autóctona, etc., presentándonos una Venecia que se aleja de la imagen idealizada que encontrábamos en muchos libros de viajes, el comisario no puede sustraerse a la belleza de su ciudad e incluso, a veces, detecta en la Venecia de hoy en día las huellas de su época dorada.

7.2. La saga del comisario Brunetti como crónica de Venecia

La Venecia que Donna Leon recrea en las novelas del comisario Brunetti es una Venecia real y perfectamente reconocible, que podemos recorrer siguiendo la guía elaborada por la profesora Toni Sepeda (2008) *Paseos por Venecia con Guido Brunetti*. Pero además de reproducir fielmente el trazado de las calles y los canales de esta ciudad, describir los palacios y las plazas o señalar los monumentos más importantes, Donna Leon, a través de la experiencia del comisario Guido Brunetti, nos explica cómo es la vida en la ciudad de San Marcos, cómo son sus gentes, cómo se realizan el transporte y los desplazamientos a través del agua y, sobre todo, cuáles son los problemas actuales de la ciudad: la sobreexplotación turística, el cada vez más frecuente fenómeno del *acqua alta*, la conversión de la ciudad en un museo, la subida del precio de la vivienda, la venta de *souvenirs* falsificados, la corrupción política en la administración local, etc. También vemos cómo la ciudad cambia a lo largo de las veintitrés novelas que, hasta ahora, conforman la saga del comisario Brunetti: la autora nos informa del incendio del teatro La Fenice, de la construcción del puente de la Constitución diseñado por el arquitecto español Santiago Calatrava, de la progresiva apertura de tiendas asiáticas y la desaparición del comercio tradicional..., de modo que la ciudad evoluciona de una manera más real que los propios protagonistas de las novelas, que parecen no envejecer pese al transcurso de los años.

Como ya hemos señalado, la proliferación de novelas pertenecientes al género policiaco en los últimos años ha hecho que, para diferenciarse, los autores opten por ambientar sus historias en escenarios cada vez más originales, que describen en detalle, convirtiéndose en auténticos cronistas de lo que sucede en sus ciudades (Erdmann 2009: 15). De esta manera, la verdadera



protagonista de las novelas de Donna Leon no es otra que Venecia (Malverde 2010: 151; Jiménez Losantos 2007), que a lo largo de los veintitrés años retratados en la serie de novelas (1992-2014) ha cambiado considerablemente.

En la crónica que Leon hace de la ciudad podemos destacar dos aspectos fundamentales: por un lado, la modificación del espacio físico de la ciudad, con la restauración, destrucción y construcción de edificios e infraestructuras, y por otro, la repercusión en la vida de los venecianos de una gestión política orientada hacia el turismo. Estas dos grandes cuestiones se ramifican en una serie de problemas concretos que vive la ciudad y en los que Leon profundiza en sus novelas, como veremos a continuación.

Modificación del espacio físico de la ciudad

Como ya hemos señalado, debido a la situación geográfica de Venecia, erigida sobre una serie de islotes en una laguna del norte del Adriático, sus posibilidades de expansión urbanística son muy limitadas, produciéndose el crecimiento de superficie construida y población en las zonas de tierra firme, al otro lado del puente de la Libertà que une Venecia con el continente, principalmente Mestre –zona residencial– y Porto Marghera –zona industrial–; mientras que el casco histórico ha permanecido prácticamente sin cambios en cuanto a su configuración urbanística en los últimos siglos (Mancuso 2010: 8; Fozzati 2011; Cacciari 2011: 50-51). A pesar de esto, la ciudad isleña ha sufrido una serie de variaciones derivadas de la modificación de ciertos edificios –restauraciones, demoliciones, nuevas construcciones–, de la instalación de nuevas infraestructuras –como el puente de la Constitución, que une *piazzale* Roma con la estación de ferrocarril, o el descomunal proyecto MOSE, la presa hidráulica que debería limitar los efectos del *acqua alta*– y, sobre todo, del cambio de uso de los inmuebles y locales ya existentes en la ciudad.

El desarrollo de la ciudad en los últimos años queda perfectamente reflejado en la serie de novelas de Donna Leon, que nos presenta una Venecia viva, cambiante, en movimiento; con numerosos problemas pero que no por ello deja de ser «la ciudad más bella del mundo» para el protagonista de la saga, el comisario Brunetti (Leon 1992: 187). A diferencia de esta ciudad que evoluciona,



los personajes de Leon son poco más que arquetipos inamovibles, cada uno de ellos con sus características bien fijadas desde las primeras entregas de la serie, que admiten pocas variaciones y que, cuando experimentan algún cambio en sus vidas, a menudo incurren en contradicciones e incoherencias narrativas. Además, el ritmo al que cambia la ciudad –que más o menos responde a la fecha de redacción y publicación de las novelas– no se corresponde con la velocidad a la que envejecen los personajes. Un caso flagrante es el de Raffi, el primogénito de Guido Brunetti, que en *Muerte en La Fenice* tiene quince años (Leon 1992: 208) y no comienza a asistir a la universidad hasta *La palabra se hizo carne* (Leon 2012a: 77); los veinte años transcurridos en lo que se refiere a la representación de Venecia en las novelas no han afectado a Raffaele, que se mantiene eternamente joven²²².

En lo que se refiere a las modificaciones del espacio físico de la ciudad y su datación en la ficción, hay un edificio emblemático de Venecia que aparece en diferentes novelas a lo largo de toda la saga del comisario Brunetti, que refleja perfectamente los cambios que sufre el centro histórico y que marca la cronología de la obra de Leon. Se trata del teatro de La Fenice, que ocupa ya un lugar preeminente desde la primera novela, a la que incluso da título, *Muerte en La Fenice*, y que aparecerá posteriormente en *Acqua alta* (Leon 1996: 33, 37), *Amigos en las altas esferas* (Leon 2000: 55), *Un mar de problemas* (Leon 2001: 58-59), *Testamento mortal* (Leon 2011: 23), ya sea recordado como escenario de la muerte del director de orquesta Wellauer, primer caso investigado por Brunetti en Venecia, ya sea mencionado como ejemplo del tráfico de influencias y el trato de favor que se da en la administración local, o como muestra de la inoperancia de los políticos, incapaces de resolver los problemas de la ciudad.

²²² En *Malas artes*, se nos indica que «Brunetti tenía un hijo en la universidad» (Leon 2002: 96), que supondríamos que es Raffi si no fuera porque en *La palabra se hizo carne* se nos informa de que Raffaele «había decidido estudiar historia» (Leon 2012a: 77).



El tiempo histórico y el tiempo literario: La Fenice

Cuando hablamos del teatro La Fenice como marcador cronológico de la evolución de Venecia nos referimos a los cambios que ha sufrido este edificio en las últimas décadas, perfectamente datables y que se encuentran presentes en las novelas de Leon, lo que nos permite situar las historias en un momento concreto.

La Fenice a la que acude Guido Brunetti para investigar la muerte del director de orquesta alemán es el edificio construido en 1836, distinto de aquel otro al que se refiere en *Líbranos del bien* (2007: 197), pues el primero fue destruido por un incendio en 1996²²³, acontecimiento que Leon recuerda en *Un mar de problemas* (2001: 58). Leon convierte el teatro en un lugar privilegiado en sus libros dada su afición a la ópera, uno de los motivos que le llevó a escribir la primera novela (cfr. Andrés Argente 2011: 200-201). Los protagonistas, al igual que la autora, muestran sus conocimientos musicales, y algunos de los personajes secundarios que aparecen a lo largo de las veintitrés novelas están relacionados con el mundo de la música: Flavia Petrelli, soprano verdiana, que aparece en *Muerte en La Fenice* y *Acqua alta*; el trío de cantantes conocidas como «Las tres Ces», en *Muerte en La Fenice*; Damiano Padovani, amigo de Paola, crítico de arte y buen conocedor del ambiente musical, en *Muerte en La Fenice* y *Vestido para la muerte*, etc. Incluso la única novela de Leon que no pertenece a la saga del comisario Brunetti y a la que ya hemos hecho referencia anteriormente, *Las joyas del paraíso* (2012), tiene temática musical.

Así, podemos considerar el teatro La Fenice como uno de los hitos –o mojones, siguiendo la terminología de Lynch (2006: 98)– que definen la Venecia de Leon, y que nos servirá como marcador temporal para datar la crónica de Venecia elaborada por la autora en sus novelas. Existen además otras referencias a la historia reciente de Venecia que permiten situar los hechos narrados en las novelas y que, en ocasiones, se aproximan a la fecha de

²²³ El incendio del teatro La Fenice ha servido como argumento de la novela *El experimento Barcelona* (2011), de Jordi Bordas y Eduardo Martín de Pozuelo, donde se relaciona el incendio de este edificio con el que destruyó el Liceo de Barcelona en 1994 a través de una trama mafiosa que conspira para, mediante la reconstrucción del teatro veneciano con fines propagandísticos, imponer al partido Forza Italia en el norte del país.



redacción del libro, lo que implica que Donna Leon se convierte en cronista de lo que sucede en su ciudad²²⁴.

El teatro La Fenice de Venecia fue inaugurado en 1792. En esa época existían otros siete teatros en la ciudad (San Benedetto, San Moisè, San Giovanni Grisostomo, San Samuele, San Luca, Sant'Angelo y San Cassiano²²⁵), donde se escenificaban comedias, óperas y espectáculos de danza. Como ya hemos visto en el capítulo dedicado a la Venecia de Vivaldi, en esta época la República ya no tenía influencia alguna en la política europea pero se había convertido en la ciudad del espectáculo y la diversión y, como tal, atraía a numerosos viajeros interesados en la música, el teatro y las fiestas galantes.

El proyecto de construcción de La Fenice fue elaborado a partir de una idea de la *Nobile Società*, responsable de la gestión del teatro San Benedetto hasta su incendio en 1774. La *Società* propuso construir una nueva sede estable para las representaciones teatrales y obtuvo la autorización del Consejo de los Diez, pese al decreto de 1756 que prohibía expresamente la construcción de nuevos teatros en la ciudad (Brusatin y Pavanello 1987: 33). La convocatoria del concurso para la construcción del nuevo teatro fue publicada el 1 de noviembre de 1789 y el arquitecto elegido para llevar a cabo el diseño del edificio fue Giannantonio Selva, cuyo nombre ya figuraba entre los favoritos antes del término de los cinco meses previstos para presentación de proyectos y

²²⁴ Por ejemplo, en *Veneno de cristal* (2006), los personajes de la novela se refieren a un suplemento distribuido con el diario local *Il Gazzettino* que llevaba por título «Porto Marghera. Situazione e prospettive». Este documento, elaborado por la Regione del Veneto en colaboración con la Agenzia Regionale per la Prevenzione e Protezione Ambientale del Veneto (ARPAV), y que informaba sobre el estado ambiental de Porto Marghera y las zonas limítrofes, ciertamente se repartió de manera gratuita con distintos periódicos regionales y en diversas instituciones locales a finales de 2004, mientras se celebraba el juicio contra los directivos del complejo petroquímico de Marghera, acusados de diversos cargos. Según los personajes de Donna Leon, este documento tenía una finalidad propagandística, y así se lo hace ver Paola a su marido: «–Porto Marghera –leyó en voz alta–. *Situazione e Prospettive*. –Lo levantó para que él pudiera leer la portada–. ¿Tú dirías que es una coincidencia que repartan esto con el periódico mientras se celebra el juicio? [...] Al final, los autores dan las gracias a las personas que han colaborado en la elaboración del suplemento, publicado con el propósito de informar a la población del Véneto del peligro medioambiental que supone la existencia de semejante complejo industrial en su patio trasero. –Miró a Brunetti para cerciorarse de que él estaba atento a sus palabras y prosiguió–: ¿Y a quién dan las gracias por su colaboración? [...] A las autoridades de la zona industrial. [...] Imagina que la próxima vez que Patta quiera una estadística sobre delitos la encarga al *capo* de la mafia local o de la mafia china» (Leon 2006a: 239-240).

²²⁵ El de San Cassiano fue el primer teatro público de Venecia, inaugurado a mediados del *Seicento*, aunque previamente ya habían existido en esta zona espacios donde se organizaban representaciones con ocasión del Carnaval, «tra casacce diroccate e bordelli» (De Michelis 1987: 14; Zambon 1998: 91).



maquetas²²⁶. El edificio terminó de construirse en mayo de 1792, es decir, sólo 27 meses después del inicio de las obras, e inmediatamente fue señalado como el tercer teatro de Italia, después de la Scala de Milán y el San Carlo de Nápoles. Se le dio el nombre de «La Fenice» –el fénix, ave mítica que renace de sus propias cenizas– haciendo alusión a la historia del teatro San Benedetto, que se hallaba en el origen de este nuevo teatro (Diedo 1819: 13; Zambon 1998: 91-92). A lo largo de los años, este nombre se demostraría del todo apropiado²²⁷.

La fachada del nuevo teatro daba a *campo* San Fantin, mientras que el acceso por los canales –La Fenice tenía dos entradas, como todos los edificios nobles– estaba situado en la parte trasera. La sala, en forma de herradura, constaba de cinco pisos de 35 palcos cada uno, excepto el primero, de 34. Selva se había guiado por el nuevo concepto de belleza, que en aquella época privilegiaba la armonía neoclásica, prestando especial atención a los motivos decorativos y al equilibrio de los colores.

El teatro fue inaugurado el 16 de mayo de 1792 –coincidiendo con la celebración de la feria de la *Sensa*–, con la representación de la ópera *I Giuochi d'Agriento* de Giovanni Paisiello con libreto de Alessandro Pepoli, y del ballet *Amore e Psiche* de Onorato Viganò con música de Giulio Viganò (Brusatin y Pavanello 1987: 35; Zambon 1998: 93). La actividad en La Fenice estuvo en todo momento estrechamente ligada a la vida política de Venecia, por lo que se sucedieron numerosos cambios en la gestión del teatro y periodos de cierre, en función de las circunstancias económicas, políticas y sociales de la ciudad. En 1797, tras la caída de la República y durante el periodo de gobierno de la *municipalità provvisoria* (mayo-octubre), se celebran en La Fenice importantes manifestaciones públicas, y durante las fiestas patrióticas se organizan veladas musicales y bailes gratuitos.

El 1 de diciembre de 1807, se celebra la llegada de Napoleón Bonaparte a Venecia con un espectáculo de gala en La Fenice. Napoleón asiste a la interpretación

²²⁶ La convocatoria del concurso para la construcción del nuevo teatro puede leerse en el anexo de *Il teatro La Fenice: i progetti, l'architettura, le decorazioni* (Brusatin y Pavanello 1987), donde se recogen numerosos documentos relacionados con la historia del edificio.

²²⁷ Se ha considerado a La Fenice como el más desgraciado de los grandes teatros de ópera europeos por la cantidad de incendios que ha sufrido a lo largo de su historia: en 1792, durante las obras de construcción del primer edificio; en 1836 y, por último, en 1996; aunque afortunadamente ha resurgido de sus cenizas cada vez, como el ave mítica que le da nombre (Lampert-Gréaux 2005: 50).



de la cantata *Il giudizio di Giove* de Lauro Corniari Algarotti –compuesta expresamente para la ocasión– desde el palco imperial, situado en el primer piso del edificio. Para el evento, el teatro se engalana lujosamente: tanto el edificio de La Fenice como las orillas vecinas se iluminaron con grandes arañas, el suelo se cubrió de alfombras y el vestíbulo se decoró con cortinas de raso celeste y encaje plateado; y los músicos y la orquesta vistieron uniforme verde, también lucieron uniforme los trabajadores del teatro y los operarios encargados de la iluminación (Brusatin y Pavanello 1987: 35-36; Zambon 1998: 97; Zorzi 2010: 32-33).

En mayo de 1808, por encargo del Ministro del Interior del Reino Napoleónico de Italia, se invierten 150.000 liras en la construcción del *palco del governo*, proyecto encargado de nuevo a Giannantonio Selva. El 4 de junio, la Accademia di Belle Arti de Venecia convoca un concurso para la decoración de la nueva sala. El ganador es Giuseppe Borsato, que propone pintar el techo con el fresco *Il trionfo di Apollo sul cocchio*. Los trabajos terminan en diciembre de 1808 y el teatro se reabre con la representación de *Il ritorno di Ulisse* de Johann Simon Mayr y el ballet *Gli Strelizzi* de Salvatore Viganò.

En 1825 son acometidas nuevas reformas. Debido al estado del teatro resulta necesaria una restauración de las decoraciones, ennegrecidas por el humo de las lámparas de aceite. También se plantea la instalación de un nuevo sistema de iluminación, que después de un intento fallido por parte de Luigi Locatelli de instalar un sistema de luces catadióptrico, con unas lámparas donde la intensidad de las llamas fuese ampliada mediante una lente, termina concretándose en una enorme araña central de 48 luces (Brusatin y Pavanello 1987: 36; Zambon 1998: 100). El 8 de julio de 1828, la comisión de la Accademia di Belle Arti –formada por A. Diedo, L. Santi, G. Salvadori, V. Sgualdi, T. Orsi y F. Lazzari– aprueba los nuevos diseños presentados por G. Borsato para la reelaboración de la decoración de la sala teatral. El tema del techo, modificado una vez más, está formado ahora por un rico aparato decorativo con cortinajes, lunetas y medallones rodeando el espacio central donde se representaban las doce Horas de la Noche. A las nuevas decoraciones del techo y la reconstrucción de los parapetos de los palcos, la restauración añade un majestuoso reloj montado sobre el marco del escenario. La nueva sala



se inaugura el 27 de diciembre con la representación de la ópera de Pietro Generali *Francesca da Rimini* y el ballet de Giulio Viganò *Alessandro nelle Indie* (Brusatin y Pavanello 1987: 36-37).

La noche del 12 al 13 de diciembre de 1836 se declara en el teatro un incendio de grandes proporciones, provocado posiblemente por la deficiente instalación de una estufa. La sala teatral queda totalmente destruida, así como gran parte del edificio, provocando incluso el derrumbe del techo. El socorro llega enseguida y de manera eficiente, lo que impide que el fuego se extienda a las casas vecinas, y permite salvar el *hall*, las escaleras y la fachada del teatro (Brusatin y Pavanello 1987: 38; Zambon 1998: 95).

El 29 de enero de 1837 la sociedad propietaria del edificio decide su reconstrucción y encarga un nuevo proyecto a los hermanos ingenieros Tommaso y Giambattista Meduna. La nueva decoración pictórica de la sala es diseñada por Sebastiano Santi, mientras que los insertos plásticos son realizados por Luigi Zandomeneghi. La logia imperial, sin embargo, es dejada de nuevo al gusto decorativo de Giuseppe Borsato. También el telón es rehecho por Cosroe Dutti, autor de la *Apoteosi della Fenice*, y Giovanni Busato, creador de la *Rinuncia di Enrico Dandolo alla corona d'Oriente*. En el plazo de un año, y gracias al concurso de toda la ciudad que hizo causa común para la reconstrucción del teatro, las obras concluyeron y La Fenice fue inaugurada el 26 de diciembre de 1837, con la representación de *Rosmunda in Ravenna* de G. Lillo y el ballet *Il ratto delle venete donzelle*, de Cortesi.

A finales de 1844 las lámparas de aceite son sustituidas por lámparas de gas. Entre marzo de 1848 y 1849 se suceden, por cuestiones políticas, la destrucción de la logia imperial y el restablecimiento de los palcos, seguida de la destrucción de los palcos y la reconstrucción de la logia imperial. En enero de 1853 se publica un nuevo concurso para la restauración de la cubierta del teatro, así como para la renovación de las decoraciones de la sala, para adaptarlas al nuevo gusto. La nueva decoración, encargada a Giambattista Meduna –en una segunda convocatoria del concurso, pues la primera se declaró desierta–, además de reformar los palcos de proscenio para hacerlos más cómodos y reorganizar la instalación lumínica, acentúa en el diseño, respecto al precedente,



la fusión de los estilos rococó y neo-*settecentesco*, de clara inspiración francesa. La realización de las obras se completa en pocos meses gracias a la participación de artistas y artesanos locales. El nuevo telón, obra de Eugenio Moretti Larese, representa al *Doge Domenico Michiel all'assedio di Tiro*. Entre 1854 y 1859 se realizan algunas intervenciones sobre la decoración de las salas apolíneas, decoración que se perdió con las reformas de 1937. En septiembre de 1859 la *Società* propietaria del teatro decide cerrarlo para demostrar claramente su posición en contra del gobierno austriaco.

El 31 de octubre de 1866, como consecuencia de la anexión de Venecia al Reino de Italia, La Fenice reabre sus puertas con una magnífica temporada que cuenta, en una velada extraordinaria, con la presencia del rey Vittorio Emanuele II acompañado por la familia real y los ministros del nuevo gobierno. En estos años, junto a la transformación de la logia imperial en palco real (con la colocación del escudo de armas de la casa de Saboya), se consagra una de las salas del primer piso al VI centenario del nacimiento de Dante Alighieri, con frescos que representan episodios de la *Divina Commedia*, elaborados por Giacomo Casa. El mantenimiento del teatro y las obras de conservación y modernización son encargados a Lodovico Cadorin.

En 1878 se modernizan las estructuras de la escena y se transforman en asientos de paraíso los palcos del cuarto piso. El telón de Eugenio Moretti Larese es sustituido por uno nuevo de Antonio Ermolao Paoletti, que representa a *Onfredo Giustiniani che porta a Venezia l'annuncio della vittoria di Lepanto*. En 1904, con el fin de aumentar el número de asientos, los palcos de los sectores laterales del tercer piso son sustituidos por galerías. En 1915, con el estallido de la guerra, el teatro se cierra y algunas de sus salas se ceden al Comité de Asistencia Civil.

En 1937, el Comune, convertido en propietario del teatro, confía la renovación del edificio al ingeniero Eugenio Miozzi, encargándole un proyecto que, aun adaptando el edificio a las nuevas exigencias –tanto arquitectónicas como escénicas–, respete el aspecto neoclásico del teatro. Aún así, las transformaciones son importantes: el atrio es ampliado hasta el doble de su tamaño original selviano, se restauran las bóvedas de las salas de los pisos



superiores (sala *maggiore* y sala *delle vedute*), se sustituyen piezas del antiguo mobiliario. El pintor Giuseppe Cherubini restaura la decoración de la sala teatral y del telón. El escenario se hace giratorio y se le añaden nuevas máquinas escénicas.

El 21 de abril de 1938 La Fenice inaugura la estación en su nueva calidad de ente autónomo con el *Don Carlos* de Verdi. En 1946, a raíz de la proclamación de la República, el blasón saboyardo que coronaba el palco real es sustituido por el león de San Marcos. En septiembre de 1976 se inaugura la nueva decoración de las paredes y del techo de la sala dedicada a Dante, con obras realizadas por el pintor Virgilio Guidi (1900-1980).

Es precisamente este edificio el que visita Guido Brunetti en *Muerte en La Fenice*, novela publicada en 1992, pues el teatro no experimentó modificaciones importantes entre 1976 –fecha de la última restauración– y 1996, cuando se produce el último incendio que el teatro ha sufrido hasta la actualidad. Así, el edificio que ve Brunetti es el de Tommaso y Giambattista Meduna, construido en 1837 tras la destrucción del anterior edificio por el incendio del 13 de diciembre de 1836, con las decoraciones de 1976 ya mencionadas²²⁸.

La importancia del teatro queda reflejada, como hemos señalado, en la primera de las novelas de la saga Brunetti, como se pone de manifiesto ya desde el título, y por ser este lugar el elegido por la autora para situar el crimen que ha de investigar el comisario. No sólo en el título, ya en el primer párrafo de la novela aparece el teatro, perfectamente identificado con su nombre. No es hasta el segundo capítulo de la novela cuando se menciona el nombre de la ciudad de Venecia –«Como era Venecia, la policía llegó en barco» (Leon 1992: 17)–, por lo que el teatro La Fenice deviene la referencia que debe servir al lector para ubicar la acción en la capital del Véneto. Al inicio de *Muerte en La Fenice*, la voz narrativa describe lo que sucede en los distintos espacios en el interior del teatro durante el entreacto de la ópera:

El tercer aviso, que anunciaba que iba a continuar la ópera, sonó discretamente en los salones de descanso y los bares del teatro La Fenice. El público apagó los cigarrillos, apuró las copas, concluyó las conversaciones y se dispuso a

²²⁸ Sobre la simbología de esta decoración de La Fenice, *vid.* Berendt (2006: 100-101).



volver a sus localidades. En la sala, brillantemente iluminada durante el entreacto, se oía el sordo bullicio de los que entraban. Aquí refulgía una joya, allí una estola de visón se ceñía a un hombro desnudo o una uña sacudía una mota de polvo de una solapa de satén. Primero se llenaron los pisos²²⁹, después la platea y, por último, las tres hileras de palcos²³⁰.

Menguaron las luces, quedó en penumbra la sala y renació la expectación creada por la representación en curso, mientras el público esperaba que el director de orquesta volviera a subir al podio. Poco a poco, se apagó el murmullo de voces, cesó el rebullir de los músicos y se hizo el silencio total que anunciaba la disposición de la concurrencia a presenciar el tercer y último acto. (Leon 1992: 11)

Estos párrafos introductorios nos permiten hacernos una idea del ambiente del teatro, el estatus económico del público que asiste a la ópera, el movimiento y bullicio que se producen durante el entreacto en las estancias iluminadas en contraste con el silencio que se impone en la oscuridad de la sala cuando va a reiniciarse la representación. A continuación, el narrador introduce los elementos de tensión narrativa que culminarán con el descubrimiento del cadáver del director de orquesta. El silencio se prolonga y el director de orquesta no aparece: «La puerta del foso de la orquesta seguía cerrada» (Leon 1992: 11). El público y los propios músicos se inquietan y se inicia un murmullo que poco a poco va aumentando de volumen. Ahora, entre el público, en función de los asientos que ocupan dentro de la sala (y su precio), volvemos a percibir una jerarquización social:

Los primeros en ponerse a hablar fueron los músicos. [...] El público de los palcos proscenio, que era el que mejor veía a los músicos, no tardó en imitar sus cuchicheos. Otro tanto hicieron a continuación los que llenaban los anfiteatros y, por último, los ocupantes de las butacas de platea, como si los más ricos fueran también los más reacios a permitirse esta falta de disciplina. (Leon 1992: 11-12)

Finalmente aparece, entre los pliegues del telón, el gerente del teatro, que comunica al público que «el maestro Wellauer no podrá seguir dirigiendo la orquesta» y que será sustituido por el maestro Longhi²³¹. A continuación

²²⁹ Se trata de los asientos de anfiteatro, en el último piso del teatro: «the upper galleries» en el original.

²³⁰ Como hemos visto, en 1878, la cuarta hilera de palcos había sido sustituida por asientos de paraíso, por lo que sólo quedan en la sala teatral tres pisos de palcos.

²³¹ La obra que se está representando en ese momento es *La Traviata* de Verdi, compuesta expresamente para ser estrenada en La Fenice (Conati 1983). Si hemos de fijar una cronología basada en la realidad, podríamos situar los hechos en diciembre de 1990, última representación de *La Traviata* en La Fenice



pronuncia la consabida frase «¿hay algún médico en la sala?» (Leon 1992: 12). El cuerpo sin vida de Wellauer es descubierto en su camerino, en el que no parece haber entrado nadie, pues puertas y ventanas están cerradas. Se plantea así el caso en forma de «enigma de la habitación cerrada», como hemos visto en el epígrafe «Venecia, escenario del crimen».

Además de los espacios comunes, como el bar, la sala teatral o el escenario, esta novela nos permite pasar entre bambalinas y conocer la parte del edificio a la que no puede acceder el público: pasillos, escaleras, foso, bastidores y camerinos. Brunetti es testigo de la actividad frenética que tiene lugar en el teatro durante la representación: «En el espacio abierto que había al extremo del corredor, el comisario se encontró con un caos, un continuo ir y venir de gente, unos con ropa de calle y otros con traje de escena» (Leon 1992: 27). El interior del teatro se convierte en el escenario de los interrogatorios. Así, Brunetti va accediendo a los diferentes camerinos para hablar con los cantantes y los músicos:

«Francesco Dardi-*Giorgio Germont*», rezaba la cartulina mecanografiada clavada en la puerta del primer camerino de la izquierda. El comisario dio dos golpes con los nudillos e inmediatamente oyó una voz que decía: «*Avanti!*».

Sentado delante del tocador, desmaquillándose, estaba el barítono cuyo nombre había reconocido Brunetti. Francesco Dardi era de corta estatura y tenía un abdomen voluminoso que ahora apretaba contra el borde del tocador al inclinarse hacia adelante para verse en el espejo. [...]

–Si en algo puedo ayudarles, señores –dijo, mirando a Brunetti. (Leon 1992: 30)

Por supuesto, también se nos describe la fachada «austera y simétrica del teatro La Fenice» (Leon 1992: 69) y el Hotel La Fenice –situado, al igual que el teatro, en *campo* San Fantin– donde el comisario interroga al director de la obra:

Brunetti subió hacia el hotel, todavía iluminado a esta hora de la noche en que el resto de la ciudad estaba oscura y dormida. [...] El vestíbulo, desierto, tenía el aspecto de abandono común a los lugares públicos por la noche. El portero estaba sentado detrás del mostrador de recepción, con la silla inclinada hacia la pared y las hojas rosa del diario deportivo del día abiertas

antes de la publicación de la novela de Leon en 1992, según el Archivio Storico del Teatro La Fenice (*vid.* Archivio Storico La Fenice 1990).



ante sí. Un viejo con delantal a rayas verdes y negras barría el serrín que antes había esparcido por el suelo de mármol. [...] Brunetti pasó al salón del hotel. Había seis o siete grupos de butacas situadas alrededor de mesitas bajas. Brunetti las sorteó y se reunió con el único ocupante del salón. Si había que creer lo que decían los periódicos, este hombre era el mejor director escénico de Italia. (Leon 1992: 45)

Como hemos señalado antes, Brunetti no regresará en las sucesivas novelas a este mismo teatro, que quedó totalmente arrasado después del último incendio sufrido por el edificio hasta la fecha. La noche del 29 de enero de 1996 un nuevo fuego destruye completamente La Fenice, destrucción de la que únicamente se salvan, al igual que había sucedido en 1836, la fachada y el vestíbulo. El incendio se inició en el *ridotto del loggione* (el vestíbulo de la segunda planta del ala de entrada), pasando después a las salas apolíneas del ala neoclásica, y propagándose enseguida al resto del edificio (Berendt 2006: 20). Durante toda la noche, el helicóptero de los bomberos hizo viajes entre la laguna y el teatro, sobre el que descargaba litros de agua para enfriar el edificio y apagar las llamas. Paola y Brunetti recordarán, años después, los trágicos sucesos de aquella noche:

–Yo he sabido lo que es no dormir en toda la noche –dijo ella en tono de falsa indignación [...]. La última vez, recordaba Brunetti, fue la noche del incendio de la Fenice, cuando el ruido del helicóptero pasando repetidamente acabó por sacarla del profundo abismo en el que se sumía todas las noches. (Leon 2011: 23)

En todo momento, tanto el incendio como la reconstrucción del edificio estuvieron rodeados de sospechas y polémica²³². La reconstrucción es, en esta ocasión, más urgente que en 1836, ya que el único teatro en funcionamiento en la ciudad era el Goldoni, pues el Malibran llevaba cerrado ya prácticamente una década por reformas. Mientras tanto, para no privar a la ciudad de la música,

²³² Las investigaciones realizadas en torno al incendio de la Fenice revelaron una serie de coincidencias sospechosas que dieron lugar a múltiples teorías de la conspiración: se descubrió, por ejemplo, que dos días antes del incendio alguien había desconectado tanto el detector de humos como el sensor térmico; y que se había desmontado el antiguo sistema de aspersores de La Fenice antes de activar el nuevo. También salió a relucir que quince días antes se había declarado un incendio menor provocado por un soplete, pero se había silenciado el incidente. Además, los canales que rodean a La Fenice se encontraban vacíos en aquel momento, pues se estaba llevando a cabo un plan de drenaje y limpieza de los canales más pequeños de la ciudad, y los bomberos tuvieron muchas dificultades para acceder al teatro y encontrar el agua necesaria para apagar el incendio, lo que retrasó considerablemente las tareas de extinción (Berendt 2006: 44; Amadori 2003).



del canto y la danza (y para evitar tener que devolver el dinero de las miles de entradas ya vendidas), se erige la *Palafenice*, una gigantesca carpa de circo en el aparcamiento de la isla de Tronchetto, a los pies del puente que une la ciudad con el continente, donde la compañía operística retoma la temporada según lo previsto. La inauguración de esta estructura²³³, que se celebra el 22 de marzo de 1996 con la representación del *Don Giovanni* de Mozart, se retransmite en directo a través de canales de televisión de todo el mundo (Berendt 2006: 121; Zambon 1998: 163).

A esta carpa hacen referencia Guido Brunetti y la *signorina* Elettra en *Justicia uniforme*, cuando hablan de la representación de una *Lulu* de Alban Berg ambientada en Sicilia²³⁴, lo cual les resulta a ambos del todo inapropiado, y no sólo por este «original» montaje de la ópera, sino también por el contexto en que ha sido interpretada: una carpa desmontable, en vez de una sala de teatro:

–¿Limoneros? –preguntó él.

–Sí.

–¿De dónde los ha sacado?

–Un amigo mío ha dirigido *Lulu* en la ópera. Me los envió después de la última función.

–¿Lulu?

Ella sonrió.

–Exactamente.

–No recuerdo que hubiera limoneros en *Lulu* –dijo él, desconcertado pero siempre dispuesto a dejarse ilustrar.

–Él situó la ópera en Sicilia –explicó ella.

–Ah –dijo Brunetti, tratando de recordar el argumento. La música, afortunadamente, estaba olvidada²³⁵–. ¿Usted fue a verla?

Ella tardaba tanto en responder que, al principio, él pensó que tal vez la había ofendido con la pregunta. Al fin, la joven dijo:

–No, señor. Mi nivel puede no ser muy alto, pero nunca iría a una función de ópera en una carpa de feria. En un aparcamiento.

Brunetti, cuyos principios de estética estaban firmemente asentados sobre la misma base, asintió [...]. (Leon 2003a: 66)

La *Palafenice*, concebida como sede provisional, albergó la programación del teatro durante ocho años (Amadori 2003: 41). A pesar de que el alcalde,

²³³ El uso de esta carpa tampoco estuvo exento de controversia, pues hubo una serie de problemas administrativos relacionados con las medidas de seguridad del recinto y con la violación de la normativa urbanística municipal (Amadori 2003: 41).

²³⁴ El argumento original de la ópera se desarrolla entre Alemania y Londres.

²³⁵ Los intereses y los gustos musicales de la autora se traslucen en el diálogo a través de Brunetti.



Massimo Cacciari, el día después del incendio había anunciado que La Fenice se reconstruiría en dos años y tal como era antes²³⁶ (Berendt 2006: 48), las obras de reconstrucción del teatro se prolongarían durante años²³⁷.

Lo cierto es que los primeros pasos para la reconstrucción de La Fenice se dieron con relativa rapidez. Mientras avanzaba la investigación del fiscal Felice Casson para hallar a los responsables del incendio, se convocó un concurso público para elegir a la empresa que se encargaría de realizar las obras del teatro. La opción del concurso de proyectos tenía la ventaja de proteger al alcalde Cacciari de acusaciones de favoritismo o de cohecho; sin embargo, también tenía el inconveniente de que el proceso de solicitud, presentación y selección se alargaría como mínimo un año (Berendt 2006: 120).

Lo primero que hubo que aclarar era el significado de ese «como era», puesto que en doscientos años habían existido, al menos, cinco Fenice: La Fenice original de Giannantonio Selva, inaugurada en 1792; la de 1808, cuando el propio Selva remodeló el teatro y construyó el palco imperial para Napoleón; la reconstrucción de 1837 realizada por los hermanos Meduna después de que La Fenice fuese destruida por el primero de los incendios; la de 1854, con las nuevas decoraciones de las salas apolíneas, o la de 1937, con las reformas de Miozzi (Berendt 2006: 60-61). Finalmente se optó por La Fenice de los Meduna, tal y como se diseñó tras el incendio de 1836.

Seis meses después del incendio, el 31 de julio de 1996, la comisión para la reconstrucción de La Fenice, presidida por el *prefetto* Giovanni Troiani, aprobó el esquema del concurso y, el 2 de septiembre, se publicaron las bases del mismo: la reconstrucción tendría un coste máximo de 120.000 millones de liras (61,97 millones de euros) y los trabajos deberían concluir en el plazo de 29 meses a partir de la fecha de inicio de las obras. Las empresas interesadas en participar en el concurso deberían inscribirse antes del 20 de noviembre (Amadori 2003: 53). Una decena de consorcios respondieron a la convocatoria;

²³⁶ Cacciari revivió en esta ocasión el viejo lema «com'era, dov'era», invocado por primera vez en la campaña para reconstruir una réplica exacta del *campanile* de San Marcos, tras el derrumbe de 1902 (Hernández Martínez 2007: 43).

²³⁷ Donna Leon menciona las declaraciones del alcalde publicadas en el periódico local: «[...] Brunetti recordaba el jactancioso titular que campeaba en primera plana de *Il Gazzettino* al día siguiente del incendio, de que, antes de dos años, el teatro se habría reconstruido en el mismo sitio y tal como era [...]» (Leon 2001: 58).



pero finalmente sólo seis de los diez presentaron sus ofertas: Impregilo, asociación temporal de empresas encabezada por la Fiat Engineering y la veneciana Sacaim; la española Ferrovial, que quedó descartada por no presentar la credencial antimafia obligatoria; la Holzmann, principal empresa alemana de obras civiles, en asociación con la italiana Romagnoli; el Consorzio Cooperative Costruzioni (Ccc) de Bolonia; la genovesa Carena Costruzioni y la suiza Mabetex (Amadori 2003: 53-55; Berendt 2006: 240, 249). El 3 de abril de 1997 la comisión nombra a los cinco miembros del jurado encargado de evaluar los proyectos y dos meses después se hace público el resultado del concurso: Impregilo será la encargada de la reconstrucción, pues ha presentado la mejor oferta: 90.202 millones de liras (46,58 millones de euros). Sin embargo, el mejor proyecto es el de Holzmann-Romagnoli, firmado por el arquitecto Aldo Rossi.

El 27 de junio, el *prefetto* Troiani formaliza el contrato con Impregilo. El proyecto, firmado por la arquitecta Gae Aulenti, prevé el máximo respeto por la estructura originaria del teatro y su acústica, pero introduce grandes novedades en cuanto a maquinaria escénica, sistemas de seguridad y servicios, donde se aplicarían los últimos avances tecnológicos. El 30 de junio, Holzmann-Romagnoli impugna la decisión del jurado ante el Tribunale Amministrativo Regionale y solicita la anulación del concurso. El principal motivo de la queja es que el proyecto presentado por Impregilo no contempla el ala sur del teatro, con la consiguiente ventaja en el precio de la obra. Se trata de una superficie de 300 m² ocupada por dos apartamentos y un local de titularidad privada. En este espacio, en el que también hay una zona propiedad del ayuntamiento, el arquitecto Aldo Rossi había proyectado una sala de ensayo para la orquesta y el coro, con un aforo de 164 puestos, que podía ser utilizada igualmente para conciertos de música de cámara. Impregilo es la única empresa participante en el concurso que no ha incluido en su proyecto esta ala del edificio. La Holzmann sostiene que la cuestión del ala sur había quedado aclarada por el propio *prefetto* Troiani que, respondiendo a la pregunta planteada por Carena Costruzioni, había precisado, el 24 de enero de 1997, que los proyectos debían contemplar «l'intera ala sud del teatro, da terra a tetto» (Amadori 2003: 58-59).



El 31 de julio, el Tribunale Amministrativo del Veneto presidido por Gaetano Trotta rechaza la petición de suspensión del concurso y confirma la asignación de las obras a Impregilo, por lo que el consorcio del multimillonario Gianni Agnelli puede continuar los trabajos de reconstrucción. Mientras tanto, el 1 de agosto de 1997, se produce un cambio en la cúpula de la comisión para la reconstrucción de La Fenice, y Troiani es sustituido por el nuevo *prefetto* de Venecia, Vincenzo Barbati.

En enero de 1998, segundo aniversario del incendio y después de ocho meses de trabajo, Cacciari y Barbati convocan una rueda de prensa para anunciar que las obras avanzan según lo previsto y que, tal y como se había prometido, La Fenice reabriría sus puertas en septiembre de 1999. Sin embargo, la alegría dura poco. Tanto Holzmann-Romagnoli como Carena Costruzioni han apelado al Consiglio di Stato contra la sentencia del Tribunale Amministrativo. El 10 de febrero de 1998, apenas quince días después de las jubilosas declaraciones del alcalde, admiten a trámite el recurso de Holzmann, rechazando no obstante el de Carena. El contrato con Impregilo queda anulado. El Consiglio entendía que, al no haber incluido en su proyecto el ala sur del teatro, con la consecuente reducción de los costes, Impregilo disfrutaba de una ventaja injusta con respecto a los demás competidores (Amadori 2003: 91-92; Berendt 2006: 251).

Tanto las autoridades romanas como las venecianas, con el fin de evitar aún más retrasos en las obras, ruegan a la saliente Impregilo y a la entrante Holzmann-Romagnoli que cooperen para asegurar una transición rápida y sin problemas. Por una parte, Impregilo reclama que se le paguen los trabajos realizados hasta el momento²³⁸. Por otra, el municipio solicita que el proyecto de Holzmann-Romagnoli se adapte a las obras ya iniciadas por Impregilo, para no tener que destruir la cimentación y los avances realizados por el equipo de Gae Aulenti; pero quien mejor podría haber resuelto este asunto, el arquitecto

²³⁸ Hasta aquel momento, Impregilo había procedido a la nivelación del solar, había instalado tres grúas, había iniciado las excavaciones para consolidar los cimientos, había puesto en marcha los trabajos en la zona del escenario para instalar la maquinaria escénica, casi había terminado la fijación y limpieza de la mampostería y había comenzado la restauración de las Salas Apolíneas, en la parte en que no habían sido destruidas por el incendio (Amadori 2003: 95).



firmante de la propuesta alemana, Aldo Rossi, había fallecido en un accidente de tráfico el 4 de septiembre de 1997 (Berendt 2006: 252).

La fiscalía regional del tribunal de cuentas italiano, por su parte, abre una investigación preliminar con el objetivo de verificar si se han cometido errores en el procedimiento de adjudicación de las obras de La Fenice y, en ese caso, si existe la posibilidad de citar a juicio a los responsables para pedirles que resarzan de su propio bolsillo el descalabro causado a las arcas públicas. La primera consecuencia del pronunciamiento judicial es la detención de los trabajos (Amadori 2003: 95).

Donna Leon, a través de Brunetti, se hace eco de todas las circunstancias relativas al retraso que sufrieron las obras, de los numerosos problemas burocráticos, económicos y legales de la reconstrucción de La Fenice, de su tratamiento en la prensa y del sentimiento generalizado entre los venecianos de que las obras del teatro no terminarían nunca:

Lo que tenía en la mano era la segunda sección del periódico, que no había tenido tiempo de leer aquella mañana. La mitad superior de la primera página estaba dedicada al examen –tal era la desgana con que se hacía que no se le podía llamar investigación– del proceso por el que se había adjudicado el contrato para la reconstrucción del teatro de La Fenice. Al cabo de años de discusiones, acusaciones y contraacusaciones, incluso los pocos que aún eran capaces de llevar cuenta de la cronología habían perdido todo interés por los hechos y toda esperanza en la prometida reconstrucción. Brunetti desdobló el periódico y miró los artículos de la mitad inferior de la página. (Leon 2000: 55)

El propio fiscal Felice Casson, que ya estaba realizando las investigaciones en torno al origen del incendio, emprende otra investigación judicial en el frente de la adjudicación del contrato, para verificar si se han producido errores y omisiones que puedan suponer ilegalidades de naturaleza penal.

El *prefetto* decide que la Holzmann-Romagnoli continúe los trabajos iniciados por Impregilo y, el 19 de marzo de 1998, el proyecto de Aldo Rossi presentado por la empresa alemana es declarado vencedor. Tanto Impregilo como Carena Costruzioni recurren esta decisión, lo que supone un nuevo retraso de los trabajos de reconstrucción. El cierre de la obra cuesta, aproximadamente, diez millones de liras al día. La comisión para la reconstrucción se ve obligada



además a contratar a una empresa que garantice el mantenimiento y la conservación de los restos de La Fenice, pues debido a las consecuencias del fuego y a la prolongada exposición a la intemperie, la situación del inmueble en general y de los frescos y las decoraciones en particular podría empeorar.

En la novela *Un mar de problemas*, Brunetti lamenta la paralización de las obras y el coste que esto supone para la ciudad, haciendo referencia expresa a esos diez millones de liras diarios:

Mientras miraba el perfil anguloso y hosco de las grúas, Brunetti descubrió con sorpresa que casi nunca las veía moverse. Dos de ellas se erguían junto a la carcasa del teatro de la ópera, paralizadas como los planes para su reconstrucción. Cada vez que Brunetti recordaba el jactancioso titular que campeaba en primera plana de *Il Gazzettino* al día siguiente del incendio, de que, antes de dos años, el teatro se habría reconstruido en el mismo sitio y tal como era, no sabía si reír o llorar, a pesar de que había tenido ya más de dos años para decidirse. La voz popular, que sabía muy bien lo que se decía, afirmaba que aquellas grúas inmóviles costaban a la ciudad diez millones de liras al día, y la imaginación popular hacía tiempo que había renunciado a calcular el coste total de la restauración. (Leon 2001: 58)

Efectivamente, habían transcurrido más de dos años desde el incendio y el conflicto por la reconstrucción del teatro seguía prolongándose en los tribunales: «Los años pasaban, el dinero se esfumaba, y las grúas seguían quietas, irguiéndose en silencio en medio de las interminables protestas y disputas legales acerca de quién tenía que encargarse de la reconstrucción» (Leon 2001: 58-59). Brunetti se pregunta a quién beneficiará tanto retraso, quién se estará embolsando el dinero que cada día paga la ciudad por mantener las obras paralizadas:

Fue a la ventana y contempló la grúa que montaba guardia permanente en la iglesia [de San Lorenzo] y en la restauración que aún no había empezado. Él había leído, o le habían dicho, cuánto costaba diariamente a la ciudad mantener las grúas, igualmente inmóviles, que se alzaban sobre el solar del teatro de la ópera. ¿Adónde iba todo aquel dinero?, se preguntaba. ¿Quién cosechaba los enormes beneficios de tanta inactividad? Distraídamente, para ocupar la mente en cuestiones ajenas a la muerte de los jóvenes, empezó a hacer cálculos someros. Si las grúas costaban cinco mil euros al día, la ciudad pagaba casi dos millones de euros por tenerlas allí durante un año, tanto si funcionaban como si no. Estuvo un rato en la ventana, mientras los números bullían en su cabeza con una actividad mucho mayor que la que habían desplegado aquellas grúas en largo tiempo. (Leon 2003a: 59)



Mientras, un examen meticuloso del nuevo proyecto ganador descubre que los planes arquitectónicos de Aldo Rossi violaban ciertos códigos de edificación de la ciudad. Sin embargo, las autoridades competentes se apresuraron a declarar que no habría problemas, y el proyecto es aprobado el 8 de septiembre de 1998. Las irregularidades en todo el proceso de reconstrucción son evidentes, y son muchos los ciudadanos que comparten las sospechas de Guido Brunetti. En este sentido, John Berendt, en su investigación sobre el incendio de La Fenice, recoge las declaraciones del pintor surrealista veneciano Ludovico de Luigi: «Todavía quedan muchos por sacar tajada del pastel antes de que se termine. [...] Políticos, ejecutivos de constructoras, arquitectos. Todo el mundo asegura que quiere construir el teatro. Pero en realidad ninguno quiere hacerlo. Sólo les interesan los honorarios. Quieren que esta ópera no termine nunca» (Berendt 2006: 253-254).

Efectivamente, los plazos para la reconstrucción de La Fenice se incumplen y prorrogan continuamente, de manera que los venecianos comienzan a pensar que nunca recuperarán su teatro de ópera. Una vez más, Brunetti, que comparte el sentir general de sus vecinos, lamenta la paralización indefinida de los trabajos de reconstrucción de La Fenice, y –siempre nostálgico del pasado glorioso de la Serenísima– contrapone la lentitud de las obras actuales a la rapidez y la eficacia con que se construían los barcos en el *Arsenale* en los tiempos de la República, con muchos menos medios de los que existen ahora:

Sólo con músculos, martillos y sierras y todas esas herramientas de nombres extraños que usan los carpinteros de ribera, los venecianos habían conseguido construir un barco cada día y poblado los mares de una poderosa flota. Y hoy, con grúas, perforadoras y un sinnúmero de potentes máquinas, aún no había el menor indicio de que el incendiado Fenice fuera a reconstruirse. (Leon 2002: 189)

El 23 de diciembre de 1998, el ayuntamiento consigue por fin adquirir los inmuebles de propiedad privada del ala sur del teatro, por lo que se elimina una de las trabas existentes para la realización del proyecto de Rossi. Si bien las obras de reconstrucción habían sido ya encargadas formalmente a la Holzmann-Romagnoli, Impregilo se niega a abandonar el solar hasta no haber cobrado



5.000 millones de liras por los trabajos realizados, y otros 30.000 millones de liras en concepto de indemnización por ceder la obra a la empresa alemana (en total, más de 18 millones de euros).

Finalmente, el 9 de marzo de 1999, el *prefetto* Barbati firma el decreto de adjudicación de los trabajos de reconstrucción a la Holzmann, y el 3 de mayo quedan estipuladas las condiciones del contrato: el proyecto de Rossi deberá adaptarse a los avances ya realizados por Impregilo y la reconstrucción tendrá que completarse en 840 días de trabajo; por lo que se prevé que la obra concluya el 1 de octubre de 2001, con dos años de retraso respecto de los plazos previstos inicialmente (Amadori 2003: 98-99).

El 14 de junio de 1999 se reanudan los trabajos en La Fenice, pero en noviembre, apenas cinco meses después, Holzmann –la mitad alemana del consorcio Holzmann-Romagnoli– anuncia que se encuentra al borde de la bancarrota. El pánico se apoderó de Venecia. El canciller Gerhard Schroeder convocó de urgencia al Parlamento alemán y aprobó cincuenta millones de dólares para rescatar a Holzmann. Este dinero calmó los ánimos de los venecianos, pero no por mucho tiempo. Las obras continuaban por detrás de lo previsto, y la fecha de finalización hubo de retrasarse. Los restos arqueológicos descubiertos bajo La Fenice (dos pozos, un arco y un pilar) supusieron nuevos retrasos. Holzmann-Romagnoli exigió más dinero y un nuevo plazo de ejecución, pero el ayuntamiento de Venecia se negó a hacer más concesiones (Berendt 2006: 326).

En mayo de 2000, con las obras paradas otra vez por problemas con la instalación de una nueva grúa, el alcalde Massimo Cacciari decide no presentarse a la reelección. Los venecianos votaron a un nuevo alcalde, Paolo Costa, un economista, antiguo rector de la Universidad Ca' Foscari, que había ocupado el cargo de ministro de obras públicas en el gobierno de Romano Prodi. El objetivo de Costa era acabar con el embrollo de La Fenice para que los venecianos pudiesen volver a disfrutar de su teatro. Así, uno de sus primeros movimientos consistió en ponerse al cargo de la reconstrucción y asumir personalmente el éxito o el fracaso del proyecto. Al poco tiempo de lograr la alcaldía, Costa realizó una visita sorpresa a La Fenice y descubrió que no había



ni un solo trabajador en su puesto. El alcalde examinó el estado del edificio: había transcurrido más de la mitad del tiempo asignado a la reconstrucción, pero sólo se había realizado una mínima parte de los trabajos. Ni siquiera se habían terminado los cimientos y la Holzmann-Romagnoli seguía pidiendo más tiempo y dinero.

Paolo Costa, convencido de la necesidad de tomar una decisión drástica para que las discusiones y los pleitos no se prolongasen aún más, decidió rescindir el contrato con la Holzmann-Romagnoli y darle treinta días para retirar su equipo, de lo contrario, la ciudad lo embargaría. Aunque los venecianos se mostraban incrédulos, según Costa, empezar el proceso desde cero con un nuevo concurso era la manera más rápida de terminar la reconstrucción. El alcalde, desafiando el riesgo de impopularidad, tomó una serie de medidas drásticas que permitieron superar el estancamiento en que se hallaba La Fenice (Amadori 2003: 17). Una de estas decisiones consistió en declarar que el diseño de Aldo Rossi pertenecía a Venecia y no a Holzmann-Romagnoli y que la ciudad iba a levantarlo sin ellos. Holzmann-Romagnoli se quejó y se negó a abandonar las obras hasta que Costa envió a la policía a echarlos del solar. El 27 de abril de 2001 Venecia recuperó la custodia de La Fenice, pero las obras se pararon. Sólo una empresa continuó trabajando en los cimientos mientras Costa buscaba a un nuevo contratista.

Ocho empresas constructoras respondieron al nuevo concurso público, de las cuales Costa seleccionó a la veneciana Sacaim, acostumbrada a trabajar en el difícil entorno de la ciudad, y que ya había participado en la restauración y reconstrucción de numerosos edificios importantes de Venecia, como el Palazzo Grassi y el teatro Malibran. A la empresa tampoco le era desconocida La Fenice, pues Sacaim era la constructora encargada de las reformas del teatro la noche del incendio (Berendt 2006: 327-328).

Sacaim tomó posesión de La Fenice el 11 de marzo, y se instaló un inmenso reloj digital frente al teatro que indicaba el número de días que faltaban para el 30 de noviembre de 2003, fecha en que debían concluir las obras. Gran parte de los trabajos se realizaron fuera del teatro, para luego instalarlos en él, especialmente las decoraciones y los relieves. Muchos artesanos venecianos



aunaron sus esfuerzos para recrear La Fenice tal como era en la época del arquitecto Giambattista Meduna. Como gran parte de la decoración de 1836 se había perdido en las reformas posteriores del teatro y las pocas fotografías en color que existían del interior del teatro no eran muy fiables (por el reflejo amarillo que proyectaban las pantallas de seda de los apliques de los palcos), se tomó como fuente fundamental para reproducir la decoración de la sala teatral la película *Senso* de Luchino Visconti, estrenada en 1954 y primer largometraje italiano filmado en color. La escena de apertura de la película había sido rodada en el teatro veneciano²³⁹ y Visconti, que había querido reflejar con suma meticulosidad la Italia de 1866, había retirado incluso las pantallas de La Fenice para que el teatro pareciera iluminado por lámparas de gas, con lo cual consiguió casi una reproducción perfecta del color (Amadori 2003: 193-194; Berendt 2006: 344; Bignardi 2012: 40, 42; Lampert-Gréaux 2005: 51).

Los trabajos avanzaban a buen ritmo y el 29 de enero de 2003, coincidiendo con el séptimo aniversario del incendio, el alcalde y comisario para la reconstrucción anuncia que están ultimándose los trabajos para la reapertura de La Fenice y que el 14 de diciembre se inaugurará el nuevo teatro con un concierto dirigido por Riccardo Mutti, al que asistirá el presidente de la República, Carlo Azeglio Ciampi (Amadori 2003: 198-200; Panzeri 2003). Esta inauguración, no obstante, será simbólica, pues después del concierto de fin de año La Fenice vuelve a cerrar sus puertas para completar los últimos detalles de la restauración. La verdadera apertura al público de La Fenice no se producirá hasta noviembre de 2004, con motivo de la temporada operística 2004/2005, que se inicia con la interpretación de *La Traviata* de Giuseppe Verdi, dirigida por Lorin Maazel (Amadori 2003: 200; La Nuova Venezia 2004). Habían sido necesarios más de ocho años para que La Fenice volviese a ofrecer sus espectáculos al público veneciano.

Con frecuencia, Brunetti lamenta la lentitud de la administración local en la tramitación de los expedientes de obras y hace referencia a restauraciones y reconstrucciones que, como la del teatro La Fenice, permanecen paralizadas

²³⁹ Para una descripción detallada de la apariencia del teatro en la secuencia inicial de *Senso*, *vid.* Etayo Gordejuela (2010: 213-215).



durante largos periodos. El comisario se refiere especialmente a la iglesia de San Lorenzo, cuya fachada contempla cada vez que se asoma a la ventana de su despacho en la *questura*. Ya desde las primeras novelas, Brunetti describe la fachada de la iglesia cubierta de andamios; sin embargo, no se ve apenas actividad en ellos y la restauración del edificio se prolonga durante años:

El lunes por la mañana, el comisario llegó a su despacho, como de costumbre, a eso de las nueve, y estuvo más de una hora contemplando la fachada de la iglesia de San Lorenzo. Durante todo este tiempo, no vio movimiento ni actividad en el andamiaje ni en el tejado, donde, en simétricas hileras, se hallaban apiladas tejas de barro cocido. (Leon 1993: 176)

A veces aparecen algunos hombres en el andamiaje, pero ni siquiera llevan herramientas de trabajo:

Por fin, en el andamiaje de San Lorenzo habían aparecido varios hombres, pero a saber lo que estarían haciendo. Ninguno subía hasta el tejado, y las tejas seguían intactas. Tampoco parecían llevar herramientas. Recorrían los distintos pisos de andamios, subían y bajaban de uno a otro por las diversas escaleras, se reunían y conversaban, se separaban y volvían a trepar por las escaleras. Era como observar un ajeteo de hormigas: todo aquel movimiento parecía tener un objetivo, si más no, por la energía que se invertía en él, pero era un objetivo que ningún ser humano era capaz de comprender. (Leon 1993: 270)

Los años (y las novelas) van pasando y apenas se observa variación en la restauración de San Lorenzo. Son muchas las imágenes de abandono que ofrecen tanto la iglesia como el *campo* que la rodea:

Brunetti [...] cruzó el despacho y abrió la ventana para que entrara aire frío. Los trabajos de la fachada de la iglesia de San Lorenzo que quedaba enfrente habían sido interrumpidos durante el invierno, y el andamiaje estaba desierto. Uno de los grandes plásticos que lo cubrían se había desgarrado y, a pesar de la distancia, Brunetti lo oía restallar ásperamente sacudido por el viento. (Leon 1996: 150)

Se levantó, fue a la ventana y, en *campo* San Lorenzo, vio los refugios que alguien –quizá, los residentes del geriátrico cercano– había construido para los gatos que rondaban por allí. Se preguntó cuántas generaciones de gatos habrían pasado por el *campo* desde que él llegó a la *questura*, hacía más de una década²⁴⁰. (Leon 2001: 202)

²⁴⁰ Efectivamente, *Un mar de problemas* (2001) es el décimo libro de la saga Brunetti. En el primero de los volúmenes, *Muerte en La Fenice*, se nos indicaba que hacía poco que el comisario había regresado a



La fuerza de la costumbre lo llevó a la ventana, desde donde contempló las largas telas que colgaban del andamiaje de la fachada del Ospedale di San Lorenzo, objeto de otro vasto proyecto de restauración. Una grúa, quizá la misma que durante tantos años había permanecido quieta sobre la iglesia, estaba ahora, igualmente inmóvil, sobre la residencia geriátrica. No había señales de que las obras avanzaran. Brunetti no recordaba haber visto a alguien en los andamios. No sabía cuándo se había montado el andamiaje, pero debía de hacer ya varios meses, por lo menos. El letrado que había delante de la iglesia decía que las obras se habían iniciado de acuerdo con las ordenanzas de 1973, pero él aún no estaba en la *questura* en aquel entonces, por lo que no tenía idea de si éste era el año en el que debían empezar las obras o sólo la fecha de la autorización. Se preguntó si ésta sería la única ciudad en la que las cosas se medían por el tiempo que hacía que no se trabajaba en ellas. (Leon 2004: 259-260)

Cada vez que Brunetti observa movimiento en la obra, sospecha que se acerca el momento de la renovación de contratos pero, una vez que ésta se produzca, los operarios desaparecerán de la iglesia:

Esta mañana había movimiento en el andamiaje que cubría san Lorenzo; hombres subían y bajaban por las escalas y andaban por el tejado. Pero Brunetti estaba seguro de que aquella actividad humana, a diferencia de la eclosión de la naturaleza, sería una primavera falsa y efímera, seguramente acabaría en cuanto se renovaran los contratos. (Leon 1996: 305)

Las obras de la residencia de ancianos que se encuentra en la misma plaza que la iglesia han concluido, según explica Brunetti en *Testamento mortal* (2011), sin embargo, en la restauración del templo no se observan avances:

[...] cruzó el puente hacia el Campo San Lorenzo. Al acercarse, Brunetti vio el letrado, descolorido por el sol, que daba cuenta de la fecha en que comenzó la restauración de la iglesia. Ya no podía recordar cuándo se suponía que empezaron, pero seguro que hacía décadas. La gente de la *questura* decía que las obras habían comenzado realmente, pero eso era antes de los tiempos de Brunetti, y por eso él sólo podía creer en el rumor. Durante los años que él estuvo junto a su ventana y estudió el *campo*, vio empezar, continuar e incluso acabar la restauración de la *casa di cura*. Quizá esa restauración era de mayor importancia que la de una iglesia. (Leon 2011: 160)

No será hasta *La palabra se hizo carne* (2012), veinte años después de la llegada del comisario Brunetti a la *questura* de Venecia, cuando veamos la

Venecia (Leon 1992: 29), por consiguiente, desde entonces, lleva diez años trabajando en la *questura* de la ciudad de los canales.



iglesia de San Lorenzo libre de andamios. La reapertura de la iglesia de San Lorenzo, tras permanecer cerrada durante veintiocho años, se produjo en 2012, con motivo de la Bienal de Arte, para acoger la sede de México (*cfr.* Pabellón de México 2012). Sin embargo, se trató de una ocasión puntual, pues en *Muerte entre líneas* (2014), el último libro de la serie publicado hasta el momento, Brunetti vuelve a comprobar que la iglesia se halla cerrada al público, puesto que se han reanudado los trabajos de excavación arqueológica en su interior:

Se levantó y fue hacia la ventana a contemplar la puerta recién abierta de la iglesia de San Lorenzo, al fondo del *campo* que había al otro lado del canal. Habían reanudado las excavaciones arqueológicas de un día para otro: un día la puerta de la iglesia estaba tan cerrada como durante las décadas previas y al otro de pronto estaba abierta. Miró a la gente entrar y salir de la iglesia, algunos con monos blancos y cascos amarillos, otros con traje y corbata. (Leon 2014: 265)

Además de los cambios en el tejido urbano, el entorno natural de Venecia ha sufrido una serie de modificaciones en los últimos años que preocupan especialmente a Donna Leon y, por lo tanto, a Brunetti.

El entorno natural de Venecia en el siglo XXI. Principales problemas: contaminación y acqua alta

El interés que los temas relacionados con la protección del medio ambiente despiertan en la autora de las novelas se refleja en su protagonismo en algunos de los libros de la serie, como *Muerte en un país extraño* (1993), *Un mar de problemas* (2001) o *La palabra se hizo carne* (2012), entre otros. Pero, además, cuestiones como la polución, el derroche energético, la sostenibilidad, etc., aparecen repetidamente en los diálogos de los personajes –podemos encontrar numerosos ejemplos pues, sin ir más lejos, los hijos del comisario son ecologistas convencidos (Leon 1993: 169; 2004: 239; 2006a: 39; 2007: 235) y Chiara, la menor de los dos, decide, durante una etapa de su vida, hacerse vegetariana y no probar la carne (Leon 2000: 184; 2001: 217 y ss.; 2003a: 177-181; 2011: 135 y ss.). Concretamente en lo que se refiere a Venecia, la suciedad de las aguas y la contaminación que genera la industria instalada en la orilla de la laguna son temas recurrentes.



Uno de los mayores problemas relacionados con el turismo que sufre Venecia en la actualidad es la constante presencia de cruceros en las aguas de la laguna²⁴¹. Estas imponentes embarcaciones, en ocasiones más altas que los edificios de la ciudad, están presentes en las novelas de Donna Leon. La permisividad con que las autoridades locales consienten que los cruceros se aproximen a la ciudad histórica, entrando en el *bacino* de San Marcos y amarrando en el puerto, con la excusa de que este tipo de turismo también trae dinero a las arcas públicas, espanta a los venecianos. Y no sólo a Brunetti: el sargento Vianello y el piloto Bonsuan también se muestran alarmados, e ironizan sobre esta cuestión:

La lancha los llevó al extremo de la Zattera, a unas aguas en las que un barco enorme, amarrado al muelle empujaba todo el entorno.

–Santo Dios, ¿y qué es eso? –preguntó Vianello cuando la lancha se acercaba.

–Es el crucero que construyeron aquí. Dicen que es el mayor del mundo.

–Es horrible –dijo Vianello levantando la mirada para contemplar las cubiertas superiores, que planeaban a casi veinte metros por encima de sus cabezas–. ¿Y qué hace aquí?

–Traer dinero a la ciudad –respondió Brunetti ásperamente.

Vianello bajó la mirada al agua y luego la levantó a los tejados de la ciudad.

–Qué putas somos –dijo. Brunetti no creyó oportuno disentir. (Leon 2000: 80-81)

Estos cruceros, auténticas ciudades flotantes, superan en altura a cualquier edificio de la ciudad, y la gran cantidad de agua que desplazan a su paso, aun con los motores apagados, repercute en los frágiles cimientos de Venecia; es lo que se conoce como *moto ondoso* (Mencini 2011: 5-7):

Cuando salieron al *bacino* y miraron al frente, ambos contuvieron la respiración. El gesto no tenía nada de teatral ni pretendían con él escenificar ni afirmar nada. No era más que la expresión de la respuesta humana a un fenómeno de otro mundo, a algo imposible: frente a ellos se encontraba la popa de uno de los cruceros más grandes y modernos que

²⁴¹ Precisamente en crucero llega a la ciudad Deyanira Alarcón, la protagonista de *Los papeles de agua* (2008) de Antonio Gala. Desde la cubierta del barco, los pasajeros abarcan una magnífica panorámica de Venecia pero, a los ojos de Deyanira, la ciudad se presenta como un teatro, como algo engañoso: «Eran las siete y media de la mañana. Una mañana de mayo ya firme y muy diáfana. El barco iba a navegar, en consecuencia, por el canal de San Marco y el de la Giudecca. Para mostrarnos la primera imagen, la más teatral y lograda, de Venecia. [...] El barco entraba ya por el puerto del Lido. Los islotes, la vegetación, las torres, todo hermoso. Más que nada, la luz... Pero yo supe que todo también era una trampa» (Gala 2008: 22).



existían. Su gigantesco trasero parecía mirarlos directamente, como si los desafiara a hacer un comentario.

Siete, ocho, nueve, hasta diez cubiertas. ¿Cómo era posible? Desde donde ellos miraban, aquel gigante tapaba las vistas de la ciudad, la luz del sol y cualquier percepción de sentido, razón o propiedad de las cosas. Siguieron a la zaga del buque, observando cómo la estela que iba creando se abalanzaba lentamente sobre ambas orillas, pequeña ola tras pequeña ola. Por Dios, ¿qué efecto podía tener sobre la piedra de la *riva* y sobre el material de cientos de años de antigüedad que la mantenía en su sitio el gran volumen de agua que el crucero desplazaba? [...]

[Brunetti] Se dio cuenta de que el pavimento estaba mojado y de que junto a las paredes de los edificios frente a los que pasaba había charcos. Por curiosidad se acercó a la *riva* y miró el agua, pero esta llegaba a tan solo medio metro por debajo de sus pies. La marea estaba baja, no había habido *acqua alta* y no llovía desde hacía días, de modo que el agua solamente podía haber llegado allí impulsada por el paso de una embarcación. Y tenían que creerse él y el resto de los ciudadanos a los que la administración tomaba por imbéciles, que los cruceros no hacían ningún daño a la estructura de la ciudad. (Leon 2014: 17-21)

Brunetti se sorprende a veces de los cambios que afectan a la ciudad y su funcionamiento, inconsciente del paso del tiempo. Los enormes cruceros han conllevado la desaparición de los remolcadores que ayudaban a las embarcaciones a remontar el canal de la Giudecca. Los antiguos remolcadores serían incapaces de toar las nuevas embarcaciones turísticas, dadas sus dimensiones:

Mientras avanzaba por Riva degli Schiavoni, miró a la izquierda, esperando ver los remolcadores y lo sorprendió tanto su ausencia como el repentino descubrimiento de que habían desaparecido hacía años y él lo había olvidado. [...] No sabía adónde habían ido a parar los remolcadores ni cuántos años hacía que habían desaparecido, dejando libre la *riva* para otras embarcaciones, más útiles sin duda para la industria turística.

Qué bonitos nombres latinos tenían aquellas gallardas embarcaciones rojas, siempre listas para salir a ayudar a los barcos a remontar el Canale della Giudecca. Seguramente, los barcos que ahora arribaban a la ciudad eran demasiado grandes para que los pequeños remolcadores les sirvieran de ayuda; aquellos monstruos, más altos que la Basílica, con miles de figuras diminutas como hormigas congregadas en las cubiertas, atracaban, bajaban las pasarelas y lanzaban a sus pasajeros a deambular por la ciudad. (Leon 2000: 172)

Como siempre, los cambios operados en la ciudad privilegian la industria turística, principal fuente de ingresos de la economía local. La cuestión del paso de los cruceros frente a la plaza de San Marcos y por el canal de la Giudecca es uno de los temas más debatidos en la actualidad, sin embargo, es posible



encontrar tanto defensores como detractores de esta práctica, y es muy abundante la bibliografía publicada en Venecia en torno al tema (*vgr.* Mancuso 2011a; Mencini 2011; Pirazzoli 2011; Tattara 2014; Testa 2011, 2014).

Otra de las cuestiones que más preocupan a Brunetti es la progresiva contaminación que invade Venecia, sobre todo a través del agua de la laguna y los canales, debido, en gran parte, a los vertidos de las industrias de Porto Marghera, instaladas en la orilla noroeste (*vid.* Patassini 2011), pero también a los combustibles de los grandes barcos que arriban a la ciudad. Los vertidos de la industria en la laguna contaminan el agua y hacen peligrosa la pesca en los alrededores de Marghera. Aun así, algunos barcos pesqueros se aproximan a su entorno para capturar peces y marisco, que probablemente contienen sustancias no aptas para el consumo humano:

–A mi edad, ya se puede comer de todo con tranquilidad. –Reflexionó un momento–. No, supongo que habrá variedades peligrosas. Los muy cerdos las pescan mismamente delante de Porto Marghera, y sabe Dios lo que allí se echa al agua. Yo he visto a esos sinvergüenzas anclados allí de noche, sin luces, faenando a menos de cincuenta metros del letrero que dice que las aguas están contaminadas y está prohibido pescar. (Leon 2001: 77)

–¿Se acuerda de cuando se hablaba de cerrar las fábricas de productos químicos por la contaminación que causaban? –Miró a Brunetti, esperando respuesta.

–Sí. –Desde luego que se acordaba. Hacía varios años, los investigadores habían comprobado que de las distintas plantas químicas y petroquímicas del continente se filtraban y vertían a la laguna toda clase de sustancias tóxicas. Incluso se publicó en los periódicos una lista de los trabajadores que habían muerto de cáncer durante los diez últimos años, un número tan alto que excedía ampliamente de la proporción normal. Un juez ordenó el cierre de las plantas, que fueron declaradas un peligro para la salud de los trabajadores, y dejó abierta a debate la cuestión del daño que causaban a los residentes de la zona. Al cabo de veinticuatro horas, hubo una protesta masiva, con amenaza de violencia, de los mismos trabajadores, los hombres que manipulaban, respiraban y se impregnaban de las toxinas que estaban matándolos, para exigir que se mantuvieran abiertas las fábricas. Ellos querían trabajar y aducían que preferían exponerse a enfermar mañana que estar en el paro hoy. Las fábricas permanecieron abiertas, los hombres siguieron trabajando y poco más se dijo o escribió acerca de esa otra marea que entraba en la laguna. (Leon 2001: 80)



El complejo industrial de Porto Marghera²⁴², con sus chimeneas humeantes, es visible prácticamente desde cualquier punto de la laguna –«Por el norte, huía la luz y se borraba el perfil anárquico, erizado de baluartes y espiras, del horror de Marghera» (Leon 2001: 276)–, y también se puede contemplar desde el tren que une Venecia con el continente, y que atraviesa Mestre, dejando las fábricas a un lado, de manera que tiene un impacto visual y paisajístico importante:

El intercity avanzaba despacio por el puente que unía Venecia con el continente y poco después pasaba a la derecha del horror industrial de Marghera. Como el que no puede dejar de hurgarse con la lengua en la muela que le martiriza, Brunetti no podía apartar la mirada del bosque de grúas y chimeneas ni de la bruma infecta que cruzaba las aguas de la laguna en dirección a la isla de la que él venía. Después de Mestre, áridos campos invernales sucedieron a la pesadilla industrial, pero no era mucho más risueño el panorama [...]. (Leon 1992: 241)

La polución y el humo procedente de las chimeneas de las fábricas, pero también de los motores de los grandes barcos, flota en el aire de Venecia oscureciendo a menudo el horizonte. Brunetti contempla desde su ventana el paisaje y comprueba que la contaminación que habitualmente oculta el perfil montañoso de las Dolomitas ha desaparecido arrastrada por las últimas lluvias:

Desmadejado y sin afeitar, contempló un horizonte en el que se divisaban las estribaciones de los Dolomitas. Debía de haber llovido mucho aquella noche, porque parecía que las montañas se habían acercado sigilosamente y ahora se perfilaban, como por arte de magia, en el aire frío y transparente. Seguro que, antes del anochecer, habrían liado los bártulos y vuelto a marcharse, empujadas por el humo que vomitaban sin cesar las fábricas del continente y la bruma que brotaba de la laguna. (Leon 1992: 217)

La contaminación, por otra parte, contribuye al deterioro de los edificios, ya sometidos en Venecia a unas condiciones poco favorables para su conservación por la humedad y la salinidad del ambiente:

²⁴² Gran parte de las industrias instaladas en Marghera pertenecen al sector petroquímico (Mancuso 2011b: 16), como hacen notar los personajes de *Muerte en La Fenice* en uno de sus diálogos sobre el cianuro que ha causado la muerte del director de orquesta:

–[...] Tengo a un hombre investigando en las farmacias de la ciudad, pero no podemos indagar en todas las industrias de Marghera o de Mestre.
–[El cianuro] Se utiliza para el revelado de películas, ¿no?
–Sí, y en petroquímica.
–Con la cantidad de industrias del ramo que hay en Marghera su hombre tiene trabajo para rato.
–Para días –reconoció él. (Leon 1992: 139-140)



Mientras el barco 8 chapoteaba en las rizadas aguas, el comisario contemplaba desde la cubierta el lejano *inferno* industrial de Marghera, donde las chimeneas expulsaban gruesas nubes de humo que, lentamente, cruzarían la laguna para cebarse en el blanco mármol de Istria, y se preguntaba qué divina intercesión podría salvar a la ciudad de la capa de aceite, esta plaga moderna que cubría las aguas de la laguna y que ya había destruido millones de los cangrejos que se arrastraban por las pesadillas de su infancia. ¿Qué Redentor podría proteger a la ciudad del velo de humo verdoso que, poco a poco, convertía el mármol en merengue? Hombre de fe limitada, Brunetti no veía salvación alguna, ni divina ni humana. (Leon 1992: 157)

Y no sólo en el aire, la suciedad también es bien visible en el agua. Sobre todo cuando las mareas y el *acqua alta* arrastran las basuras que hay en la laguna y los canales y las depositan en las orillas:

La playa estaba sembrada de desechos de todas clases, los cientos de cosas que cada tormenta saca del fondo de la laguna y que quedan esparcidas, pudriéndose a la intemperie, hasta que la marea o la tormenta siguiente las devuelve al vertedero submarino. Trozos de salvavidas, infinidad de botellas de plástico, algunas, con el tapón bien roscado, grandes trozos de redes de pescar, zapatos, y cubiertos de plástico para un regimiento. (Leon 2001: 278)

La suciedad de los canales es una constante en las novelas de Leon pero, en ocasiones, los personajes la encaran con sarcasmo –de manera similar a como lo hacía el protagonista de *La isla inaudita*. Por ejemplo, en *Muerte en un país extraño*, el cuerpo de un hombre es hallado en un canal cerca del *campo* Santi Giovanni e Paolo. El cadáver presenta herida de arma blanca pero, antes de realizar la autopsia, no está claro si esta lesión ha causado la muerte o si, por el contrario, la víctima ha fallecido ahogada. Brunetti, entonces, sugiere otra posible causa de la muerte: envenenamiento a causa de las sustancias tóxicas que se encuentran en el agua de la laguna:

–*Signor* Carlon –dijo Brunetti, decidiéndose por fin a cortar la conversación–, como usted sabe, si ese hombre permaneció en uno de nuestros canales durante cierto período de tiempo, es más probable que haya muerto envenenado que ahogado [...]. (Leon 1993: 23)



Los barcos petroleros que llegan a Marghera procedentes del Adriático atraviesan la laguna dejando un rastro de combustible y aceite a su paso²⁴³:

–Un petrolero –dijo Bonsuan, como hubiera podido decir «un violador» o «un incendiario».

Como el motor de la lancha estaba mudo, se sintieron envueltos por el rugido que partía del petrolero. [...] Involuntariamente, los tres hombres se taparon los oídos con las manos hasta que el petrolero se alejó por el Canale dei Petroli, hacia las fábricas del continente. Entonces los alcanzaron las olas de su estela, y tuvieron que agarrarse a la borda para no perder el equilibrio. La lancha subía, bajaba, y cabeceaba, y ellos danzaban en cubierta como idiotas.

Asiendo con fuerza la barandilla, Brunetti se inclinó hacia adelante y aspiró profundamente. Su mirada se posó en el agua y vio en la superficie unas motas negras, pequeñas, como botones. Eran pocas, y no estaba seguro de que no estuvieran allí antes de que pasara el barco. (Leon 2001: 120)

Además, la necesidad de excavar canales más profundos para este tipo de barcos de mayor calado²⁴⁴ –algo similar ocurre en el caso de los cruceros– ha tenido un impacto ecológico muy importante en la laguna, al permitir que entre más agua del mar a través de las bocas de los *lidi*, agravando el fenómeno del *acqua alta*²⁴⁵ (Salzano 2011; Pirazzoli 2011; Mencini 2011).

Durante el último siglo, Venecia ha perdido veintiséis centímetros de altura relativa con respecto al mar. En este proceso actúan dos fenómenos simultáneamente: la subsidencia y el eustatismo. La subsidencia es la compactación del terreno sobre el que se asienta Venecia, una mezcla de arcilla, arena y agua. El eustatismo es el aumento del nivel del mar a causa del calentamiento global del planeta. En los últimos cien años el nivel del mar ha subido once centímetros por este motivo (Borràs 2007: 39). Estos dos fenómenos hacen que actualmente Venecia ya no esté por encima del nivel del mar, como cuando se creó. Como consecuencia, cada vez se halla más expuesta al *acqua alta*, la inundación que acompaña a algunas mareas.

²⁴³ Esto mismo sucedía con los cruceros, un problema que las autoridades locales han tratado de paliar en los últimos años haciendo que las naves turísticas entren en el canal de la Giudecca con los motores prácticamente parados, remolcadas y escoltadas por otras embarcaciones supervisadas por la *capitaneria del porto*.

²⁴⁴ Sobre el *canale dei Petroli*, *vid.* Mancuso (2011b: 15).

²⁴⁵ En Venecia, se consideran *acqua alta* los casos en que la marea supera los 110 cm. sobre la base altimétrica local (Pirazzoli 2011: 18).



El fenómeno del *acqua alta* dificulta mucho los desplazamientos, el funcionamiento del transporte público y el abastecimiento de todo tipo de mercancías. Además, los edificios sufren un deterioro que exige un difícil y constante mantenimiento. El *acqua alta* solía darse a finales de otoño, pero ahora también tiene lugar en primavera y verano. El nivel máximo de la marea se alcanza dos veces al día, y normalmente el fenómeno se prolonga durante tres jornadas. Dieciséis sirenas repartidas por toda la ciudad avisan de antemano a la población, y el Centro de Mareas informa sobre la evolución de la marea. En la novela titulada precisamente *Acqua alta*, Brunetti hace referencia al «estridente bramido» (Leon 1996: 91) de estas sirenas que avisan de la subida del nivel del agua:

Hacia la izquierda, Brunetti oyó una sirena que rompía el silencio de la noche, y durante un momento pensó que era el equipo del laboratorio que llegaban en lancha haciendo el idiota. Pero la sirena subió de tono, su insistente aullido se hizo más agudo y estridente y luego, lentamente fue bajando hasta la nota primitiva. Era la sirena de San Marco que advertía a la ciudad dormida que las aguas estaban subiendo: había empezado el *acqua alta*. (Leon 1996: 100)

Cuando la marea supera los ochenta centímetros por encima del nivel del mar, la plaza de San Marcos se inunda totalmente. Con una marea superior a los 110 centímetros, el 12% de la ciudad queda impracticable. Si la marea supera los 190 centímetros²⁴⁶, todas las calles se inundan, sin excepción (Borràs 2007: 39; Fersuoch 2014: 5-6). En las novelas de Donna Leon, especialmente en *Acqua alta*, vemos la ciudad inundada y a los venecianos enfundados en sus botas de agua para poder desplazarse de un lugar a otro:

Agarraron los paraguas y salieron a la calle. El agua les llegaba casi al borde de las botas. Transitaba muy poca gente, y enseguida llegaron a Rialto, donde el agua estaba aún más alta. De no ser por las pasarelas de madera instaladas en sus montantes de hierro, el agua se les hubiera metido en las botas e impedido avanzar. Al otro lado del puente, descendieron otra vez al agua y torcieron hacia San Polo, los dos, empapados y exhaustos por el esfuerzo de caminar por las calles inundadas. En San Aponal entraron en un bar a esperar a Vianello, agradeciendo verse a cubierto.

²⁴⁶ Este nivel excepcional sólo se alcanzó en las inundaciones de 1966 que tantos daños causaron en Venecia y en Florencia, y justamente en esta catástrofe se encuentra el origen del proyecto para proteger a la ciudad del *acqua alta*, que culminaría décadas después con la construcción del MoSE (Fersuoch 2014: 5-7).



Llevaban tanto tiempo inmersos en este mundo acuático que a ninguno le pareció extraño que dentro del bar el agua les llegara a media pantorrilla ni que el camarero chapoteara al moverse detrás del mostrador mientras servía tazas y copas. (Leon 1996: 278)

Al día siguiente el tiempo empeoró, con un brusco descenso de la temperatura, seguido de una lluvia torrencial, fenómenos que limpiaron las calles, primero, de turistas, y, luego, de todo resto de suciedad. Horas después, las sirenas anunciaron la primera *acqua alta* del otoño, agravada por una violenta *bora* que entró del noreste.

Un malhumorado Brunetti, provisto de paraguas, sombrero, botas e impermeable, llegó a la *questura* y se paró en la entrada, ofreciendo lo que él consideraba una *brutta figura*, para sacudirse el agua como un perro. Al mirar en derredor, observó que el suelo estaba mojado, por lo menos, en un metro a la redonda. Andando pesadamente y sin ganas de hablar con nadie, subió a su despacho.

Dejó el paraguas apoyado en la pared detrás de la puerta. Si se escurría agua al parquet, allí no se vería. Colgó el impermeable en el armario, arrojó el empapado sombrero al estante superior y se sentó para quitarse las botas. Cuando por fin se instaló detrás de su mesa estaba sudoroso e irritado. (Leon 2007: 282)

Este fenómeno, además de ser consecuencia de factores globales como el calentamiento terrestre –y la consiguiente subida del nivel del mar²⁴⁷– o del asentamiento del terreno, se ve agravado, como ya hemos indicado, por la profundización de los canales naturales que unen la laguna con el Adriático para que sean navegables para grandes barcos como los petroleros y, sobre todo, los cruceros, de manera que en los momentos de pleamar entra, a través de las bocas de los *lidi*, mayor cantidad de agua en la laguna (Pirazzoli 2011: 23). El comisario tiene la impresión de que a los gobernantes no les preocupa realmente lo que le suceda a la ciudad, siempre que puedan seguir explotándola para obtener beneficios. Comparando la belleza de una mujer con la belleza de su ciudad, Brunetti se lamenta del destino de Venecia:

Una mujer muy bella, conocida suya, había tratado de convencerle años atrás de que, en cierto aspecto, su belleza suponía una maldición, porque era lo único que interesaba a la gente, que no reparaba en las otras

²⁴⁷ En *Justicia uniforme*, la *signorina* Elettra muestra a Brunetti una noticia de *Il Gazzettino* en la que se hace referencia a este problema en un tono alarmista:

Ella miró al comisario y luego al periódico.

–Y esto: «Venecia, condenada».

–¿Cómo? –preguntó Brunetti con extrañeza, sin adivinar a qué se refería el titular.

–Verá, si sube la temperatura, los casquetes polares se fundirán, el nivel del mar subirá, y adiós Venecia. –Parecía muy tranquila ante la perspectiva. (Leon 2003a: 169)



cualidades que ella pudiera poseer. Entonces él había rechazado la idea, [...] pero ahora empezaba a comprender lo que ella había querido decir, extrapolándolo a la ciudad. En realidad, a nadie parecía importarle lo que fuera de Venecia –¿cómo explicar si no la actuación de sus últimos gobiernos?–, mientras pudieran sacar provecho de ella explotando su belleza, por lo menos, mientras lograra conservarla. (Leon 2003a: 168)

Uno de los sistemas con que las autoridades tratan de disminuir los efectos del *acqua alta* es el proyecto MoSE (Modulo Sperimentale Elettromeccanico), una enorme presa situada en las tres bocas de la laguna y compuesta por barreras móviles que, normalmente, deben permanecer sumergidas y sólo aflorar a la superficie ante la amenaza de subida de la marea (Pirazzoli 2011: 29-33). Donna Leon pone en boca de Brunetti y de otros personajes, como el piloto de lancha Foa, numerosas críticas a este proyecto faraónico, tanto por las repercusiones ambientales que puede tener en el frágil ecosistema de la laguna veneciana como por la mala gestión de los fondos europeos destinados a su construcción²⁴⁸:

Lloviznaba cuando Brunetti salió de casa a la mañana siguiente. Al subir a bordo del *vaporetto* en Rialto, se fijó en que el nivel del agua había ascendido, aunque él no había recibido en su *telefonino* ningún mensaje alertándolo del *acqua alta*. Mareas más altas de lo habitual fuera de temporada se habían vuelto cada vez más frecuentes en los dos últimos años, y aunque la mayoría de la gente –incluidos todos los pescadores– creyera que se debía a la agresiva intervención del proyecto MOSE a la entrada de la laguna, fuentes oficiales lo desmentían rotundamente. Foa, el piloto de la *questura*, estaba indignado con el tema. Él había aprendido las mareas junto con el alfabeto y conocía los nombres de los vientos que atravesaban el Adriático como los sacerdotes el santoral. Durante años, escéptico desde el principio, había visto crecer el monstruo de metal, había presenciado cómo la menor protesta quedaba ahogada bajo la avalancha de dinero europeo enviado para salvar la perla del Adriático. Sus amigos pescadores le hablaban de los peligrosos vórtices que aparecían tanto en el mar como en la laguna y de las consecuencias del dragado faraónico que se había realizado en los últimos años. Foa se quejaba de que nadie se había molestado en consultar a los pescadores. Por contra, los expertos –Brunetti recordaba haber visto una vez a Foa escupir después de haber pronunciado esta palabra– habían tomado las decisiones, y sin duda otros expertos serían contratados para llevar a cabo la construcción. Durante una década, Brunetti había leído que ahora sí, ahora no, y últimamente que nuevos retrasos en la financiación alargarían las obras

²⁴⁸ El proyecto ha sido muy controvertido en todo momento, por su elevado coste económico y por su enorme impacto ambiental, pero también por el proceso de adjudicación de la salvaguardia de la laguna, en régimen de monopolio y sin el concurso correspondiente (Fersuoch 2014: 4, 8).



otros tres años. Como italiano, sospechaba que, una vez terminado, aquello resultaría haber sido otro proyecto de construcción utilizado como comedero por los amigos de los amigos; como veneciano, le desesperaba que sus conciudadanos hubieran caído tan bajo. (Leon 2012a: 213-214)

La postura de Brunetti –y podemos fácilmente inferir que la de la autora es la misma– es evidente en esta cuestión. No sólo califica el proyecto de «monstruo de metal», sino que considera que los «expertos» que se ocupan del MoSE no son los más cualificados para hacerlo. Además, vemos cómo las sospechas de Brunetti presagian el caso de corrupción que estalló en verano de 2014, que acabó con la detención del alcalde Orsoni y otros 34 miembros del ayuntamiento y otros organismos locales y regionales, acusados del desvío de los fondos europeos para la construcción del dique y su utilización para otros fines, como la financiación de la campaña electoral de 2010 (*cfr.* Fersuoch 2014: 3; Ordaz y Fernández 2014a; Sofia 2014):

Brunetti suspiró y volvió a la primera página, donde encontró la foto del antiguo director del proyecto MOSE –en el que ya se habían invertido siete mil millones de euros para impedir la entrada del agua de la laguna– arrestado y acusado de corrupción. Sonrió, alzó la copa para brindar burlonamente y dio un largo trago. (Leon 2014: 81)

La vida en una ciudad orientada al turismo

Como ya hemos señalado, Donna Leon hace un fiel retrato de la Venecia actual y, en general, se muestra crítica con lo que ve. Es por eso que, según algunas opiniones, la autora no ha querido que sus libros sean traducidos al italiano (*cfr.* Luque Ortiz 2012; Sullà 2005: 31). Lo que sucede es que el comisario Brunetti, protagonista de la saga, adora Venecia, es un auténtico veneciano «con varias generaciones de venecianos a sus espaldas, y siente profundamente los cambios que sufre la ciudad» (Andrés Argente 2011: 199). Entre estos cambios experimentados por Venecia hay dos que parecen preocupar especialmente a Brunetti: la sobreexplotación turística de Venecia y la pérdida de población local²⁴⁹ y su reemplazo por extranjeros. Este último fenómeno trae consigo otra

²⁴⁹ Remitimos, en este punto, a la interesante reflexión que hace Sergio Pascolo en *Abitare Venezia*: «Mentre il mondo si sta urbanizzando, con metropoli e megalopoli che crescono esponenzialmente in superficie e popolazione, la città più-bella-del-mondo perde continuamente abitanti. Mentre milioni di persone si trasferiscono in città sempre più grandi, spesso inospitali, inquinate e intasate, [...] ogni anno



serie de consecuencias, como la sustitución de los antiguos negocios típicamente venecianos por otros orientados a la población flotante, o la subida de los precios de la vivienda por la llegada de capital foráneo.

En contraste con los trabajos de restauración y mantenimiento o con las reconstrucciones de edificios –como el teatro La Fenice o la iglesia de San Lorenzo, entre otros– que parecen no avanzar, la ciudad cambia rápidamente. Estas mutaciones están presentes en las novelas de Leon y son comentadas –en general, con desagrado– por el comisario Guido Brunetti, que ve cómo su ciudad se convierte progresivamente en un parque temático para turistas, mientras las autoridades locales parecen ignorar las necesidades básicas de los residentes.

La sobreexplotación turística

Venecia es una ciudad pequeña, especialmente el centro histórico que, según los últimos datos, correspondientes a junio de 2012, tenía una población de 58.606 habitantes²⁵⁰. Frente a esta reducida población local, cada año visitan Venecia más de 20 millones de turistas (Lanapoppi 2011: 16), lo que supone una presencia aproximada de 59.000 visitantes al día que, además, no se distribuyen igual a lo largo del año, concentrándose en la temporada alta, con picos superiores a las 100.000 visitas diarias. Un estudio de 2009 elaborado por el Ayuntamiento de Venecia calculaba que el máximo de visitas diarias para un disfrute óptimo de la ciudad debía situarse en torno a las 35.000, es decir, en cifras correspondientes al número de turistas de 1988, ampliamente superadas en la actualidad (Scaramuzzi *et al.* 2009: 14).

Esta continua afluencia de turistas tiene unos efectos negativos que repercuten a distintos niveles en el medio ambiente urbano de Venecia y, directa o indirectamente, en sus habitantes. En más de una ocasión se ha planteado incluso la posibilidad de limitar el número de visitas diarias a la ciudad para

circa un migliaio di persone abbandona Venezia, rinunciando a vivere in una delle più straordinarie strutture urbane del pianeta, centrata sull'uomo e costruita a misura d'uomo. Anziché attrarre, Venezia allontana gli abitanti» (Pascolo 2012: 6).

²⁵⁰ Desde 1951 y de manera prácticamente ininterrumpida, la tasa de crecimiento demográfico del centro histórico de Venecia ha evolucionado negativamente (Servizio Statistica e Ricerca Comune di Venezia 2011, 2012).



paliar el impacto negativo del desbordamiento turístico (Troitiño Vinuesa 2002: 45). Durante más de la mitad del año, la capacidad de acogida de Venecia se ve superada, de lo que se derivan una serie de consecuencias que afectan tanto a la congestión de las vías urbanas, como a la conservación del patrimonio o a la percepción del turismo como algo negativo por parte de los habitantes de la ciudad (García Hernández 2000). Y esto es justamente lo que le sucede al comisario Brunetti que, como residente en el centro histórico, debe sufrir la constante presencia de turistas que abarrotan las estrechas calles de Venecia.

Brunetti²⁵¹, a quien preocupa y molesta la creciente presencia de turistas en la ciudad de los canales, hace referencia continuamente a las largas colas de visitantes delante de los museos más importantes, como la Galería de la Academia (Leon 2004: 214) y el Palazzo Grassi (Leon 2004: 228); o a los extranjeros que se hacen fotos en la plaza de San Marcos rodeados de palomas, más interesados por estas aves que por la propia Basílica (Leon 1992: 90), lo que desagrada tremendamente a Brunetti; también Elettra «se estremecía cada vez que pensaba en aquellos turistas, plantados delante de San Marcos, con la cabeza y los brazos cubiertos por enjambres de esas ratas voladoras» (Leon 2001: 138-139); e incluso Vianello señala que mientras el resto del mundo se preocupa por la peste aviar, ellos, en Venecia, tienen más palomas que personas: «Lo leí hace dos días en el periódico [...]. Nosotros somos unos sesenta mil, y la población de palomas, por lo menos, según el periódico, es de más de cien mil» (Leon 2007: 198). Y es que las palomas, a pesar de las medidas de control puestas en práctica por el gobierno local (*vid.* Berendt 2006: 72-76), son cada vez más numerosas y causan graves problemas a la ciudad: sus nidos obstruyen los canalones del agua de lluvia y con su guano convierten «el mármol en merengue» (Leon 2001: 138). Sin embargo, también suponen un lucrativo negocio para el ayuntamiento: cada uno de los puestos de maíz que

²⁵¹ Cuando Brunetti viaja con su familia, se convierte él mismo en turista pero, igual que le sucedía al señor Fábregas en *La isla inaudita*, no se siente identificado con el resto de los viajeros. Brunetti, a diferencia de los extranjeros que visitan Venecia, viaja en sentido contrario a la masa: «Su pensamiento derivó hacia las promesas que había hecho a Paola de que esta noche hablarían de sus propias vacaciones. Él, veneciano, se convertiría a sí mismo y a su familia en turistas, pero turistas que viajarían en sentido contrario, que abandonarían Venecia, dejando espacio a los millones de visitantes que se esperaban este año. El anterior fueron veinte millones. “Que Dios se apiade de todos nosotros”, pensó» (Leon 2010: 29).



hay en San Marcos paga a la ciudad trescientos millones de liras por la licencia (Berendt 2006: 76).

Los turistas, que marchan en grupos, impiden que el resto de transeúntes circulen normalmente por la ciudad, sobre todo cuando se detienen en los puentes o en las calles más estrechas. Como explica Enrico Tantucci (2011: 6-7), un turista no identifica la función urbana de un puente en tanto estructura que permite el paso de un lado a otro del canal; para el visitante, el puente es un *belvedere* donde detenerse a admirar el panorama o a sacar una fotografía. Los recorridos de Brunetti también se ven afectados por la parsimonia de los turistas en sus paseos por la ciudad: «Cada año le resultaba más difícil tener paciencia con ellos, soportar su deambular intermitente, su manía de andar de tres en tres hasta en las calles más estrechas»; por lo que intenta evitarlos buscando los itinerarios menos transitados por los visitantes: «Se fue hacia la izquierda, en dirección a *campo* Santa María Formosa y, desde aquí, a Rialto, por calles estrechas que le permitieran burlar a posibles perseguidores y también rehuir a los batallones de turistas rapaces que indefectiblemente merodeaban por los alrededores de San Marco» (Leon 1993: 98). Durante el invierno, sin embargo, son pocos los turistas que visitan Venecia:

Como para estimular sus reflexiones, por su lado pasó un grupo de turistas de temporada baja que seguían al paraguas que enarbolaba el guía. Con el agua a la izquierda, Brunetti bordeó la *piazza*, asombrado ante la cantidad de gente que parecía más interesada por las palomas que por la basílica. (Leon 1992: 90)

Estos turistas invernales, a veces se empeñan en tomar *gelatto* en un gélido día de invierno (Leon 1996: 70-72) o beber un *cappuccino* en las terrazas de los bares, a pesar de las bajas temperaturas:

Brunetti decidió entrar en el Caffè Paolin. Todavía había mesas fuera, pero hoy sus únicos ocupantes eran extranjeros que trataban desesperadamente de convencerse de que aún se podía tomar un *cappuccino* en la terraza. La gente sensata se sentaba dentro. (Leon 1992: 155)

Ni las bajas temperaturas ni las inclemencias del tiempo amilanan a estos turistas invernales, y mucho menos el fenómeno del *acqua alta*, que si bien para



los venecianos es uno de los mayores inconvenientes de vivir en la ciudad de los canales, pues dificulta enormemente sus desplazamientos a pie, para los turistas es una más de las atracciones que ofrece Venecia²⁵²:

Al salir del hospital, Brunetti vio que el cielo se había cubierto y había entrado en la ciudad un fuerte viento del Sur. Se notaba en el aire una humedad que presagiaba lluvia, lo que significaba que quizá aquella noche los despertara el bramido estridente de las sirenas. Él aborrecía el *acqua alta* con todo el encono de los venecianos, y ya se indignaba al pensar en los turistas que se apiñaban en las pasarelas boquiabiertos, riendo, señalando, haciendo fotos y cortando el paso a la gente que tenía que ir a trabajar o hacer la compra y no deseaba sino verse otra vez cuanto antes en sitio seco, lejos del trastorno, la suciedad y la irritación general que las aguas imparables traían a la ciudad. (Leon 1996: 91)

En *Líbranos del bien*, vemos a Brunetti bromeando con Bocchese, el técnico de laboratorio, sobre las ventajas del *acqua alta* como sistema para deshacerse de los turistas:

–¿Cuelgo y vuelvo a llamar cuando haya tenido tiempo de salir a tomar café? –preguntó Bocchese.
–Daría lo mismo y, probablemente, antes de llegar al bar me llevaría el *acqua alta*.
–¿Tan fuerte viene? –preguntó el técnico–. Yo he llegado temprano y aún no estaba muy mal.
–Se calcula que alcanzará el máximo dentro de una hora. Y sí, es fuerte.
–¿Se ahogará algún turista?
–No me tiente, Bocchese. Ya sabe que tenemos los teléfonos intervenidos y lo que digamos puede ser denunciado a la Junta de Turismo. –De pronto, se sintió más animado, ya fuera por la insólita jovialidad de Bocchese o por la idea del turista ahogado– [...]. (Leon 2007: 283)

Hay lugares que en temporada alta se vuelven intransitables. Brunetti, a pesar de tener un carácter pacífico, a veces siente deseos de agredir a los turistas por la exasperación que le producen:

Había momentos en los que de buena gana les hubiera gritado o empujado, pero, para desahogar su agresividad, se contentaba con no pararse ni modificar su rumbo si encontraba una cámara en su camino. Por ello, estaba seguro de que su figura, su espalda, su cara o uno de sus codos aparecían en cientos de instantáneas y vídeos, y a veces imaginaba el gesto de contrariedad de los alemanes cuando, al mirar las cintas del verano

²⁵² Una perspectiva similar la hemos visto en *La isla inaudita* de Eduardo Mendoza, cuando los turistas se enfrentan a la subida de la marea metiendo los «pies en el agua, entre gritos y risas» (Mendoza 2008: 19-20).



durante una borrasca del mar del Norte, descubrían a un italiano con traje oscuro que cruzaba muy decidido por delante de Tante Gerda u Onkel Fritz, tapando, aunque no fuera más que un momento, unos muslos robustos, arrebolados de sol, que asomaban del Lederhose, plantados delante del puente de Rialto, de la basílica de San Marco o junto a un gato especialmente fotogénico.

Él vivía aquí, qué diantre, de modo que bien podían esperar a que hubiera pasado para hacer su estúpida foto y, si no, que se llevaran a casa la efigie de un veneciano auténtico. Al fin y al cabo, éste sería el contacto más real que cualquiera de ellos llegaría a establecer con la ciudad. (Leon 1993: 98-99)

Este pasaje es un fiel reflejo de la realidad que Enrico Tantucci plasma en su texto *A che ora chiude Venezia?* El turista que se detiene en una calle o un puente para tomar una fotografía da por supuesto que quien pasa se parará y esperará, para no cruzar entre el fotógrafo y su objetivo. Esto es cierto en el caso del resto de turistas, que aguardan pacientemente su turno para admirar o fotografiar la misma vista. A diferencia de los visitantes, los venecianos, furiosos por no poder pasar, empujan y gritan a los turistas (Tantucci 2011: 7-8). A menudo vemos al comisario Guido Brunetti caminando tras «un lento cortejo de turistas» (Leon 2007: 128). Para llegar a su destino, se ve obligado a «sortearlos», se siente «desconcertado por su aparente ignorancia de que [hay] personas que [quieren] llegar a un punto de destino en lugar de deambular sin rumbo, taponando las calles» (Leon 2001: 203). Continuamente, el comisario se refiere a las «manadas» o «enjambres» de turistas, a los que hay que ir «empujando y sorteando», puesto que en vez de «andar como es debido por una ciudad» se empeñan en «ponérsele delante» y «remolonear» (Leon 2002: 228).

En los últimos años, la cantidad de turistas que visitan la ciudad, especialmente en temporada alta, se ha vuelto insostenible²⁵³. Así lo hacen notar

²⁵³ Venecia, declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1987 –este reconocimiento abarcaba tanto el centro histórico como la laguna–, se halla en serio riesgo según un estudio promovido por National Geographic en 2006 y realizado por la Georgetown University de Washington, que analizaba la conservación de 94 ciudades distinguidas con este título por la UNESCO y las repercusiones de su inclusión en esta lista (Lanapoppi 2011: 8-9). Sobre la fragilidad de los bienes culturales declarados Patrimonio de la Humanidad y su deterioro como consecuencia de la mala gestión turística, *vid.* Gómez-Ullate García de Leon (2011: 65). Paradójicamente, y a pesar de la feroz crítica al turismo que hace en sus novelas, la propia Donna Leon, en su libro de artículos *Sin Brunetti*, defiende que no son los turistas los únicos responsables del deterioro de la ciudad, sino que a él contribuyen también los propios venecianos: «Cuando, hace varios años, se limpiaron los canales de los alrededores de La Fenice, yo estuve horas en un puente, mirando la grúa que, en la fase inicial del drenaje, extraía del agua los objetos de mayor tamaño. La garra de la máquina se hundía en el agua negra y al emerger parecía la cabeza de uno de los velocirraptores de Steven Spielberg, porque salía cargada de bicicletas, neumáticos, trozos de metal de lo que podían haber



los personajes de Donna Leon que, al acercarse a la *Piazza*, se ven arrastrados por la multitud:

Pasaban por el lugar donde había estado la librería Mondadori²⁵⁴, a escasos metros de la entrada porticada a Piazza San Marco, aún sin haber decidido adónde irían a comer. Una densa muchedumbre de turistas los envolvió súbitamente, empujándolos contra el escaparate de la librería. Delante de ellos, la oleada de tonos pastel desafiaba los patrones de las mareas y fluía en ambos sentidos hacia la cercana *piazza*. Desplazándose ciega, lentamente, hacia ningún lugar, parecía no tener principio ni fin. (Leon 2012a: 103)

Tal es la aglomeración que Vianello, en una especie de ataque de ansiedad, se siente incapaz de atravesar la *Piazza* y le pide a Brunetti que tomen el *vaporetto* para evitar a los turistas. Pero, evidentemente, los extranjeros también quieren disfrutar de un paseo en el autobús acuático, y se apiñan en el embarcadero, que queda «a ras de agua por el peso de la gente que esperaba allí de pie la llegada de los *vaporetti*» (Leon 2012a: 104).

Por supuesto, los medios de transporte público urbano, los *vaporetti*, están atestados de turistas. Especialmente la línea 1, que recorre el Gran Canal desde *piazzale* Roma –adonde llegan los turistas por carretera, procedentes del continente– y Santa Lucia –la estación de tren–, hasta el Lido, parando en los puntos más emblemáticos de Venecia a lo largo de su recorrido, como San Marcuola, donde se encuentra el Casino de Venecia; el mercado de Rialto; el Puente de Rialto; Ca' Rezzonico, sede del museo del *Settecento* veneciano; el Puente de la Academia, junto a la galería de arte del mismo nombre; Salute, donde se encuentra la iglesia diseñada por Palladio; la plaza de San Marcos, por supuesto; el *Arsenale*, etc.:

El día estaba más gris y más frío, por lo que [Brunetti] decidió tomar el *vaporetto* en lugar de ir andando. El Uno, procedente de San Zaccaria, venía cargado de turistas, un grupo inmenso, rodeado por una muralla de equipajes, seguramente, camino de la estación del tren o de *piazzale* Roma

sido muelles de colchón, y hasta una lavadora. Los turistas son responsables de gran parte de los daños que se infligen en el tejido de la ciudad o, por lo menos, de ello se les acusa, pero no me parece plausible que un turista se traiga la lavadora a Venecia, a fin de deshacerse de ella arrojándola a un canal» (Leon 2006b: 17).
²⁵⁴ La librería Mondadori cerró en 2010, después de que Edizioni srl, sociedad inversionista del grupo Benetton, adquiriese en 1992 la manzana a espaldas de la plaza de San Marcos –que incluía el antiguo *ridotto*, el cine San Marco y una serie de tiendas y oficinas–, y decidiese alquilar el local de la librería a Louis Vuitton (Somma 2011: 7-10).



y el aeropuerto. Brunetti subió a bordo y fue hacia las puertas de la cabina, pero le cerró el paso una mochila enorme, colgada de los hombros de una mujer más enorme todavía. (Leon 2002: 57)

El único método para esquivar a estos turistas, es evitar la línea 1 de *vaporetto* o los horarios en los que está más frecuentado: «Todavía era temprano para que los turistas hubieran invadido los barcos, por lo que tomó el Uno en San Silvestro y se quedó de pie en cubierta, leyendo *Il Gazzettino*» (Leon 2004: 240).

La presencia de tal cantidad de turistas atrae a todo tipo de delincuentes²⁵⁵, que tratan de robar a los desapercibidos forasteros mientras contemplan atónitos la belleza de la ciudad o viajan apretujados en el *vaporetto*:

Con el cambio de estación, inundaban la ciudad más y más turistas que, a su vez, atraían a gran número de gitanos. Siempre se había atribuido a los gitanos el robo con escalo en las ciudades, pero ahora también se los acusaba de hurtos y delincuencia callejera, delitos que no afectaban sólo a los residentes sino también y muy especialmente a los turistas, la principal fuente de ingresos de la ciudad, por lo que se encomendó a Brunetti la tarea de buscar el medio de controlar las tropelías. (Leon 2000: 42-43)

[...] la información sería extraída de los archivos de los bancos con la misma facilidad con que a un incauto turista belga se le birla la billetera del bolsillo de atrás en el *vaporetto* Uno. (Leon 2004: 108)

Al superior de Brunetti, Giuseppe Patta, le inquieta cualquier tipo de delito o escándalo que pueda afectar al turismo, tan concienciado como está el *vicequestore*, al igual que las autoridades locales, de que hay que preservar a toda costa el turismo y garantizar la seguridad y el bienestar de los viajeros. Brunetti encuentra muchas dificultades para controlar este tipo de delincuencia «menor». Muchos de los carteristas son niños, lo que impide que sean juzgados y encarcelados: «Dado que las únicas opciones viables que veía Brunetti eran la modificación de las leyes sobre delincuencia juvenil o la deportación de los delincuentes, se le hacía difícil redactar el informe» (Leon 2000: 43). Desde algunos sectores de la ciudad, personas y organizaciones preocupadas por preservar e incluso potenciar el turismo como principal generador de riqueza y

²⁵⁵ Un nuevo punto de convergencia con *La isla inaudita*, cuyo narrador asegura que con el verano y la temporada alta llegaban «a la ciudad ladrones, estafadores y carteristas; malhechores y rufianes [que] medraban a costa del hacinamiento y la confusión» (Mendoza 2008: 98).



puestos de trabajo han criticado duramente la asociación que se establece popularmente entre turismo y delincuencia (*vgr.* Preiti 1994: 19), del mismo modo que Patta, defensor acérrimo del turismo:

–Brunetti, ¿qué es eso de que han encontrado muerto a un norteamericano? ¿Por qué no se me ha informado? ¿Tiene idea de lo que esto puede suponer para el turismo?

Brunetti sospechaba que la tercera pregunta era la única que interesaba realmente a Patta. [...]

–Basta de chanzas, Brunetti. Vamos a suponer que se trata de un norteamericano. No podemos consentir que se ande asesinando a los norteamericanos en esta ciudad. Y, menos, estando como está el turismo este año. ¿Lo comprende?

Brunetti tuvo que morderse la lengua para no preguntar si se podría consentir que asesinaran a personas de otra nacionalidad, ¿albaneses, quizá? [...]. (Leon 1993: 24-25)

Patta era incapaz de contemplar el caso como la pérdida de una vida humana. Para él no podía ser ni más ni menos que un atentado contra el turismo, y en la protección de este bien de la ciudad Patta ponía verdadera ferocidad. (Leon 1993: 36)

Lo más importante tanto para Patta como para su secuaz, el teniente Scarpa, es «exhibir la imagen de una Venecia libre de delincuentes» (Leon 2006a: 223), aunque eso implique buscar la explicación más sencilla a las muertes en vez de profundizar en la investigación (Leon 2000: 90; 2001: 95; 2003a: 256; 2004), y siempre con el objetivo de mantener esa imagen de ciudad apacible para atraer al turista, principal fuente de ingresos de Venecia.

La ridiculización del turista

A través de Brunetti, Donna Leon reflexiona sobre el comportamiento de los turistas en sus visitas a Venecia, pero también sobre la actitud de estos viajeros en general. Su visión, como hemos señalado, es bastante negativa, por las incomodidades que se derivan de la aglomeración de personas en un espacio tan limitado como es el del casco histórico de la ciudad donde, por lo demás, no se distribuyen de manera homogénea, sino que se concentran en determinados espacios y recorridos –nodos y sendas, según Lynch (2006: 62-63). En muchos aspectos, los turistas de Donna Leon responden a la descripción que de ellos hace Jean-Didier Urbain (2002: *passim*) en *L'idiot du voyage*, y también encontramos



muchos elementos paródicos que ya estaban presentes en la novela de Eduardo Mendoza.

Brunetti y Paola se burlan de la actitud de los turistas, a quienes todo gusta y sorprende, y que se creen en la obligación de fotografiar todo cuanto ven, como si se tratase de algo extraordinario:

- ¿Por qué van al Rialto?
 - Para ver el mercado, supongo. ¿Por qué?
 - ¿Es que no tienen mercados en sus países? ¿Allí no se vende comida?
- (Leon 2000: 33)

En las novelas de Leon encontramos numerosos ejemplos de ridiculización de la figura del turista, en esta ocasión especialmente referida a los turistas estadounidenses. Aquí, la crítica se aproxima a la parodia, tan frecuente, como hemos visto, en la novela de Mendoza:

Le parecía que, durante los últimos años, los turistas norteamericanos habían duplicado su tamaño. Grandes siempre lo habían sido, pero antes eran grandes como los escandinavos: altos y musculosos, mientras que ahora, además de grandes, eran pesados y fofos, conglomerados de miembros rollizos que le daban la impresión de que, si los tocaba, le dejarían la mano pringosa.

Aunque él sabía que la fisiología humana no cambia sino al ritmo de las glaciaciones, sospechaba que debían de haberse producido profundas transformaciones en las condiciones esenciales para el mantenimiento de la vida humana: aquella gente parecía no poder sobrevivir sin una frecuente absorción de agua o de bebidas carbónicas, pues todos asían su botella de litro y medio como si fuera un salvavidas. (Leon 2002: 57)

Además de la inseparable botella de litro y medio, también la indumentaria y el comportamiento permiten identificar a los turistas estadounidenses:

- Cuando ocurrió eso había aquí unos americanos.
 - ¿Cómo sabe que eran americanos, *signora*?
 - Llevaban zapatos blancos y hablaban muy alto.
- [...]

En la última [mesa], a la izquierda, había un matrimonio mayor. A la fuerza tenían que ser americanos, era tan evidente como si estuvieran envueltos en la bandera. Los dos tenían el pelo blanco y daban la extraña impresión de haberse vestido cada uno con la ropa del otro. Ella llevaba camisa de franela a cuadros y pantalón de lana gruesa, y él, jersey de color de rosa con cuello de pico, pantalón oscuro y zapatillas deportivas blancas. Parecía que a los dos les cortaba el pelo la misma mano. No se podía decir que ella lo tuviera más largo sino sólo menos corto. (Leon 2005: 26, 29)



En las comparaciones entre las distintas nacionalidades, los turistas estadounidenses son los que salen peor parados; esto se debe probablemente a que la autora no siente demasiada empatía por sus compatriotas, como ella misma ha confesado en una extensa entrevista concedida a Margaret Cannon en Toronto (Leon y Cannon 2011):

Brunetti vio venir hacia ellos a un grupo de turistas a los que, instintivamente, identificó como del Este de Europa. Los observó mientras se cruzaba con ellos: cara descolorida; pelo rubio, natural o estimulado; calzado barato, poco más que de cartón; y chaqueta de plástico teñido y tratado infructuosamente para que pareciera piel. Brunetti siempre había sentido simpatía por esos turistas, porque ellos contemplaban realmente las cosas. Probablemente, no podían permitirse hacer grandes compras, pero miraban en derredor con respeto, veneración y visible deleite. Ropa barata, pelo mal cortado y bolsas de picnic, pero ¿quién sabía los sacrificios que habían tenido que hacer para venir? Al comisario le constaba que muchos de ellos pasaban dos noches durmiendo en el autocar, para poder estar aquí un solo día, paseando y mirando sin comprar. Qué distintos de los norteamericanos a los que nada impresiona porque, naturalmente, ellos han visto cosas más grandes y mejores, y de los europeos del Oeste, que también están de vuelta de todo, pero son muy sofisticados para dártelo a entender. (Leon 2007: 197-198)

Estos extranjeros procedentes de Europa del Este –desde el punto de vista de Brunetti «muy pobres [y] muy educados»–, a diferencia de los cruceristas o los viajeros que llegan a Venecia en avión o en tren, viajan por carretera y descenden del autobús en *piazzale* Roma, una de las zonas menos atractivas de la ciudad de los canales:

[...] en *piazzale* Roma no había nada más que tráfico: turismos, caravanas, taxis y, especialmente en verano, interminables hileras de autocares que paraban el tiempo justo para soltar su carga de turistas. El verano último se había sumado a la gama un nuevo tipo de autocar, voluminoso, pesado y contaminante que, rodando de noche, llegaba de algún país de la Europa oriental y del que salían, entumecidos y aturdidos por el viaje y la falta de sueño, decenas de miles de turistas muy educados, muy pobres y muy robustos, que pasaban en Venecia un solo día y se marchaban deslumbrados por la belleza que habían contemplado. Aquí descubrían su primer atisbo de un capitalismo triunfante que los impresionaba tan vivamente que no advertían que, en su mayor parte, no consistía sino en máscaras de cartón piedra hechas en Taiwan y encajes tejidos en Corea. (Leon 1993: 46)



Los únicos turistas que parecen despertar la simpatía del comisario son los japoneses, a los que considera risueños, discretos y corteses (Leon 2001: 116), lo que parece diferenciarlos del resto de extranjeros que visitan la ciudad.

Los turistas, según Brunetti, no respetan nada. No son capaces de comportarse adecuadamente ni en los museos ni en las iglesias. Y esto se pone de manifiesto durante el funeral de Roberto Lorenzoni, al que el comisario asiste en el curso de la investigación de un caso de secuestro y asesinato en *Nobleza obliga*. Durante la misa en la iglesia de San Salvador, especialmente frecuentada por los viajeros por hallarse en uno de los principales itinerarios turísticos de la ciudad, entre el puente de Rialto y la plaza de San Marcos, no cesan en ningún momento los murmullos y cuchicheos de admiración de los turistas:

[Brunetti] asistió al funeral de Roberto, rito tan solemne como triste. La misa se celebró en San Salvador, iglesia situada a un extremo de Campo San Bartolomeo que, por su proximidad a Rialto, recibía un flujo constante de turistas durante todo el día y, por consiguiente, también durante la misa. Brunetti, sentado en uno de los últimos bancos, era consciente de su invasión, oía el murmullo de sus cuchicheos mientras deliberaban sobre cómo retratar la *Anunciación* del Tiziano y la tumba de Caterina Cornaro. Pero, ¿durante un funeral? Podían hacerlo en silencio y, desde luego, sin flash. (Leon 1998: 182)

Lo inapropiado de la situación se pone de relieve con el uso de adjetivos como «solemne» o «triste», que describen el rito fúnebre. El sacerdote, acostumbrado a la constante presencia de extranjeros en el interior del templo, prosigue con su ritual, hablando «de lo efímero que es nuestro tiempo en este mundo» y «de la tristeza que debía embargar a los padres» del joven, «cuya vida terrena había sido sesgada tan prematuramente». Nada, ni las conversaciones de los turistas ni los *flashes* de las cámaras de fotos, consigue distraer al sacerdote, hasta que por fin «en la parte de atrás de la iglesia sonó un golpe estrepitoso, producido por una silla al ser derribada, seguido de una interjección musitada en una lengua que no era la italiana» (Leon 1998: 182-183).

Como se desprende de este ejemplo y de otros ya citados, cuando Guido Brunetti habla de los turistas suele referirse siempre a los extranjeros. Los italianos procedentes de otras regiones que aparecen en las novelas de Donna



Leon, sin embargo, suelen ser residentes en la ciudad. En estos casos se pone de manifiesto el conflicto Norte-Sur y, sobre todo, se ponen de relieve las diferencias entre «nosotros», los venecianos, y «los otros», los forasteros; distinción que el comisario Guido Brunetti suele poner en evidencia utilizando el dialecto para identificarse como perteneciente al grupo, frente al foráneo, al «otro» (Leon 1996: 214; 2001: 40; 2005: 26; 2006a: 79; 2007: 246). Este conflicto se pone de manifiesto especialmente en el caso del *vicequestore* Patta y del teniente Scarpa, con los que Brunetti no congenia, y que proceden del Sur, ambos son sicilianos (Leon 2001: 198, 208; 2004: 174-180, 283; 2006a: 145-146):

No era la primera vez que Brunetti reparaba en la simbiosis existente entre aquellos dos caballeros del Sur: el *vicequestore* Patta y su perro guardián, el teniente Scarpa. Siempre había supuesto que Scarpa aspiraba a ser el protegido del *vicequestore*. (Leon 2007: 72)

Esta imagen negativa de los italianos del Sur llega al extremo cuando Donna Leon los convierte en los asesinos o cerebros del crimen, como sucede en *Acqua alta*, donde el culpable es La Capra, un siciliano con conexiones con la mafia que ha decidido instalar su residencia en Venecia (Leon 1996: 254-303); o en *Muerte en un país extraño*, con un criminal napolitano que vive en Venecia, Ruffolo (Leon 1993: 142).

Modificación de los negocios y subida de los precios en una ciudad orientada al turismo

A pesar de los cambios que se han operado en la ciudad, y no sólo derivados de la explotación del turismo como principal recurso económico, la belleza de Venecia permanece incólume y, aún hoy, los visitantes pueden admirar la ciudad como era hace siglos, pues los cambios en el urbanismo o la arquitectura han sido mínimos:

[...] la lancha viró hacia la izquierda por el canal principal que conducía a San Marcos, y ante ellos apareció la vista que había saludado al viajero desde los siglos de esplendor de la Serenissima: campanarios, cúpulas y torres en tan prieto tropel que hasta parecía que se empujaban con el codo, como los niños, disputándose la atención del visitante. La única diferencia entre lo que veían los dos policías y lo que habrían visto los que navegaban por ese canal hacía quinientos años era el bosque de grúas de la construcción



que había brotado de la ciudad y la multitud de antenas de televisión, de altura y forma diversas, que poblaban los tejados. (Leon 2001: 58)

Lo que ha cambiado es, fundamentalmente, el uso, el contenido de estos edificios históricos. Muchos palacios han sido convertidos en hoteles y museos, y la mayoría de los locales comerciales contienen ahora tiendas de *souvenirs* o restaurantes para turistas (Gibin y Tonin 2009; Zannini, Lando y Bellio 2008). La presencia constante de turistas y la decisión del gobierno local de hacer del turismo la principal fuente de negocio de Venecia modifican la fisonomía de la ciudad, algo que lamenta la propia Donna Leon en el libro de recetas *El sabor de Venecia* (Leon y Pianaro 2011: 17-21):

Una de las quejas más comunes en Venecia [...] es la constatación de que todo tiempo pasado fue mejor. En el caso de Venecia este alegato adopta diversas formas: hay demasiados turistas, cada vez hay menos venecianos, los alquileres se han vuelto impagables, los políticos no ofrecen respuestas. Todos estos cambios han seguido a una serie de profundas transformaciones de la función y el propósito de la ciudad. Hasta no hace mucho, Venecia, como tantas otras ciudades, era capaz de proveer una forma de vida a sus ciudadanos, que llegaron a ser hasta 150.000. Hoy en día, en cambio, su principal finalidad consiste en ofrecer servicios a los turistas –que el pasado año alcanzaron los veinte millones–, lo que a su vez proporciona un futuro cada vez más precario a los 50.000 venecianos que aún habitan la ciudad.

Una de las formas de constatar esto en su más cruda realidad consiste en darse un paseo por la Strada Nuova, la arteria comercial del Sestiere di Cannaregio, uno de los barrios más burgueses y asentados que se puedan hallar en la ciudad. Aquí las tiendas revelan de qué forma este cambio de propósito ha afectado al tejido urbano. Décadas atrás solía yo comprar alimentos en sus tiendas. [...] Veinticinco años más tarde la Strada Nuova ha cambiado tanto en su apariencia como en su función: allí donde solíamos comprar queso *stracchino* de la mejor calidad, pasta fresca o nuevas ollas para cocinar hoy sólo quedan tiendas que venden adornos de cristal, junto a tiendas que venden... adornos de cristal, claro. (Leon y Pianaro 2011: 17-18)

Estos cambios se reflejan también en sus novelas. Brunetti, que recorre a pie la ciudad la mayor parte de las veces, observa cómo los negocios tradicionales han ido desapareciendo para dejar espacio a otros dedicados al turismo: hoteles, restaurantes, tiendas de recuerdos donde, la mayoría de las veces, se vende cristal de Murano *made in China*:

Media hora antes de su cita con la *signora* Wellauer, el comisario salió del despacho y se encaminó lentamente hacia la *piazza* San Marco. Por el camino,



fue parándose a mirar escaparates, cuyo contenido cambiaba con una rapidez que le llenaba de asombro cada vez que tenía que ir al centro. Parecía que los establecimientos que abastecían a la población local –farmacias, zapaterías y tiendas de alimentación– desaparecían inexorablemente y eran sustituidos por *boutiques* coquetonas y comercios de *souvenirs* para turistas, llenos de góndolas de luminiscente plástico de Taiwán y máscaras de cartón piedra hechas en Hong Kong. Los comerciantes de la ciudad preferían satisfacer los deseos de los transeúntes antes que las necesidades de sus habitantes. Se preguntó cuánto faltaría para que toda la ciudad se convirtiera en una especie de museo viviente, un lugar apto sólo para ser visitado y no para ser habitado. (Leon 1992: 89-90)

La conversión de la ciudad en un museo conlleva la desaparición de los servicios básicos necesarios para la vida cotidiana de los venecianos. Leon escribe sobre los supermercados, unos de los pocos comercios que aún abastecen a los habitantes de la ciudad. Concretamente, uno de los personajes de la novela *Pruebas falsas* acude al supermercado Billa situado en Strada Nuova, el más grande de la ciudad histórica:

Lo que hizo fue agarrar el cesto de la compra y salir hacia el Billa de Strada Nuova, el único lugar en el que podría encontrar todo lo necesario para prepararse la cena. [...] Billa de Strada Nuova estaba abierto y la *signora* Gismondi pudo llenar el cesto [...] sin tener que desembolsar el salario de una semana por una porción minúscula. (Leon 2004: 31)

En torno a los monumentos y museos más visitados por los turistas, se concentran los locales destinados a atenderlos: restaurantes, cafés, tiendas de recuerdos. Por supuesto, los precios son mucho más elevados que los de aquellos negocios frecuentados por la población local. Brunetti y Vianello reconocen que a un veneciano nunca se le ocurriría entrar en este tipo de comercios o bares:

–[...] ¿Le apetece beber algo?
–No por estos contornos –dijo Vianello paseando la mirada por la *piazza* y sus enjambres de palomas y turistas, tan irritantes las unas como los otros–. No faltaría sino que me propusiera ir al Harry's Bar.
–Me parece que, si no eres turista, no te dejan entrar –dijo Brunetti.
Vianello se rió, como suelen reírse los venecianos de la ocurrencia de entrar en el Harry's Bar [...] ²⁵⁶. (Leon 2002: 170)

²⁵⁶ El Harry's Bar, fundado en los años veinte del siglo pasado, ha contado con grandes personalidades entre su clientela: «Hemingway entrando a grandes zancadas, procedente de Torcello, espectacularmente



Para comer deben alejarse de la *Piazza*, principal nodo turístico de Venecia (Leon 2007: 200). Brunetti y Vianello suelen frecuentar siempre los mismos bares y restaurantes donde ya forman parte de la clientela habitual; porque, cuando no lo hacen, corren el riesgo de ir a parar a algún local turístico, donde se come mal y por un precio mucho más elevado:

[...] Brunetti llamó a Paola y le dijo que no iría a almorzar. [...] Salió de la *questura* solo y bajó a Castello, donde comió muy mal en una trampa para turistas²⁵⁷ de la peor especie y salió sintiéndose estafado y, al mismo tiempo, redimido, como si hubiera expiado una deslealtad para con Paola. (Leon 2009: 228)

En la antepenúltima novela de la saga, *La palabra se hizo carne*, Brunetti y Vianello reflexionan sobre los cambios que ha sufrido Venecia en las últimas décadas y, concretamente, se refieren a la calidad de los restaurantes, que han ido orientándose hacia los menús turísticos de precios exorbitantes:

Brunetti y Vianello decidieron ir a comer juntos, aunque a ambos les aterraba la idea de buscar un restaurante a diez minutos de San Marco.
–¿Cómo hemos llegado a este extremo? –dijo Vianello–. Antes se comía bien en cualquier parte de la ciudad, bueno, en casi cualquiera. El menú no estaba mal y no costaba un ojo de la cara.
–¿Y cuánto hace de eso, Lorenzo? –preguntó Brunetti.
Vianello aflojó el paso para pensarlo.
–Hará unos diez años. –Pero luego rectificó, con evidente sorpresa–: No, mucho más que eso, ¿verdad? (Leon 2012a: 103)

Pero no sólo se trata de las inmediaciones de San Marcos, incluso los lugares más típicamente venecianos, los espacios donde desarrollan sus actividades cotidianas los habitantes de la ciudad, han sido progresivamente invadidos por

cubierto de bandoleras y aves muertas, u Orson Welles apoyado junto a los sándwiches tostados, las duquesas (con duques o sin ellos), los presidentes (en el cargo o fuera de él), las estrellas cinematográficas (contratadas, descansando o asistiendo como depredadores al Festival de Cine), uno o dos obispos, Truman Capote, unos cuantos ganadores del Nobel y el mismísimo Winston Churchill, el último nabab, abrazado a un estuche de acuarelas» (Morris 2008: 244). Lo cierto es que es toda una institución en la ciudad, un restaurante excelente con dueño y camareros venecianos, sin embargo, hoy se ha convertido en un sitio de interés turístico con precios elevadísimos, despreciado por los venecianos. Según explica Toni Sepeda en su guía *Paseos por Venecia con Guido Brunetti*, «el esnobismo de los venecianos, que les hace desdeñar los restaurantes turísticos regentados por extranjeros o que sirven *cuisine* exótica, últimamente se ha extendido a ciertas instituciones propias que han sido adoptadas por los visitantes, como el famoso Harry's Bar» (Sepeda 2008: 174). A pesar de lo que comentan Brunetti y Vianello, uno de los personajes de Donna Leon sí que es cliente habitual del Harry's Bar: el *vicequestore* Patta (Leon 1992: 60), una muestra más de su carácter, siempre en busca del lujo y la distinción ostensibles.

²⁵⁷ «Trampa» para turistas es una expresión que también hemos visto en el caso de Mendoza (2008: 190) para referirse a los restaurantes venecianos.



los turistas. Es el caso del mercado de Rialto, tradicional espacio de compra y venta de frutas, verduras y pescado, símbolo de la historia del comercio veneciano, y hoy convertido en punto de obligada visita dentro del recorrido turístico por la ciudad (Calabi y Morachiello 2011: 30-32):

–[...] ¿Mucha gente en el mercado del Rialto?
–Cuando llegué, no mucha, pero cuando me iba estaba abarrotado. La mayoría, turistas que retrataban a otros turistas. Dentro de poco, habrá que ir de madrugada, o no podremos ni dar un paso. (Leon 2000: 33)

Los negocios tradicionales van desapareciendo, pero también las personas que trabajaban en ellos, y a los que Brunetti había visto desde hacía años. En su lugar, muchos de estos negocios son retomados por inmigrantes: chinos, africanos, etc.:

Mientras iba hacia Rialto, [Brunetti] decidió tomar otro café en el bar de la primera esquina. Compró un periódico y entró en el local leyendo los titulares. Fue a la barra y, sin levantar los ojos del papel, pidió un café y un brioche. No prestó especial atención al sonido familiar de la cafetera, el golpe sordo y el siseo, ni al tintineo de la taza en el platillo. Pero, al levantar la mirada, vio que la mujer que le había servido el café durante más de diez años había desaparecido o se había transformado en una china que tendría la mitad de sus años. Miró a la caja y vio allí a otro chino.

Hacía meses que venía observando esta gradual toma de los bares de la ciudad por propietarios y empleados chinos, pero ésta era la primera vez que ello ocurría en un lugar que él frecuentara. Resistiéndose al impulso de preguntar por la *signora* Rosalba y su marido, echó dos terrones en la taza. Se acercó a la vitrina y vio que los brioches eran diferentes de los que había tomado durante años, recién hechos y con *mirtillo*; en la vitrina había un letrero que explicaba que éstos eran elaborados en Milán y congelados. Terminó el café, pagó y se fue. (Leon 2004: 139-140)

Uno de los personajes que aparece en *Testamento mortal*, veneciano de origen pero que hace tiempo que no reside en la ciudad, también se asombra de los cambios que se han producido en Venecia. Especialmente en lo que se refiere a los propietarios y trabajadores del pequeño comercio:

–Fui a la escuela elemental Giacinto Gallina; conozco este barrio. O lo conocía. –Señaló con la mano uno de los bares–. Sergio ha desaparecido y ahora el bar es chino. Y los dos ancianos que regentaban Rosa Salva también han desaparecido. (Leon 2011: 76)



El cambio que más sorprende a los protagonistas de las novelas es el que se produce en el bar de Ponte dei Greci, cercano a la *questura* y frecuentado por los policías. El local en el que suelen tomar café o almorzar los trabajadores de la comisaría pasa a estar regentado por un senegalés, Bambola, contratado por el propietario del bar; aunque en principio la presencia de Bambola resulta llamativa, el resultado es mejor de lo esperado:

Detrás de la barra del bar de Ponte dei Greci, estaba Bambola, el ayudante senegalés contratado por Sergio el año anterior. Brunetti y Vianello estaban acostumbrados a ver allí a Sergio, robusto y bronco, el hombre que, en el transcurso de los años, sin duda había oído –y callado– suficientes secretos de la policía como para mantener en activo a un chantajista durante décadas. El personal de la *questura* estaba tan habituado a Sergio que éste había alcanzado un estado cercano a la invisibilidad.

No podía decirse lo mismo de Bambola, con su chilaba color beige y su turbante blanco. Alto y delgado, muy erguido detrás del mostrador, con la cara resplandeciente de salud, y la luz de las ventanas que daban al canal, reflejada en su turbante, hacía pensar en un faro. Bambola se negaba a ponerse delantal y, ello no obstante, su chilaba estaba siempre immaculada. Cuando los dos policías entraron en el bar, a Brunetti le llamó la atención la luminosidad del local, y levantó la mirada para ver si Bambola había encendido las luces, lo que no era necesario en un día tan radiante. Pero eran las ventanas: no sólo estaban más limpias de lo que él las había visto nunca sino también libres de las pegatinas y carteles publicitarios de helados, refrescos y cervezas, que habían sido despegados y raspados, innovación que permitía el paso del doble de luz. Además, el alféizar había sido despejado de las revistas y diarios atrasados y de los menús moteados por las moscas que llevaban años ocupándolo y estaba cubierto de extremo a extremo por un paño blanco, con un jarrón azul oscuro que contenía unas flores secas color de rosa.

Brunetti observó que el deteriorado expositor de metacrilato que, desde tiempo inmemorial, contenía los pasteles y los brioches, había sido sustituido por una vitrina de cristal de tres cuerpos. Lo tranquilizó observar que el contenido no había variado: Sergio podía ser muy aseado, pero entendía de pastas y entendía de *tramezzini*. (Leon 2010: 21-22)

Cambian los empleados y los propietarios de los negocios y, en consecuencia, cambian también sus costumbres, los productos que ofrecen y la forma de atender al público. Las tiendas regentadas por chinos abren hasta altas horas de la noche, y Brunetti se pregunta sobre la legalidad de esta práctica:

Al final de Scaletter Ca' Bernardo, giró a la izquierda y rebasó la torre de San Boldo, para después seguir por el puente, la calle del Tintor y dejar atrás una *pizzeria*. Junto a ésta, una tienda de bolsos baratos seguía abierta. Tras el mostrador se sentaba una jovencita china leyendo un periódico chino. Él



no tenía ni idea de hasta qué horas podía permanecer abierta una tienda según las leyes vigentes, pero alguna voz atávica le susurró algo sobre lo inapropiado de dedicarse a la actividad comercial a aquellas horas. [...] Dos puertas más allá encontró otra tienda, también con una joven china tras la caja registradora. (Leon 2011: 23-24)

Las autoridades locales no son las únicas que se esfuerzan por sacar el máximo rendimiento al turismo. Cualquiera que desee enriquecerse no tiene más que dedicarse a alguna actividad relacionada con el turismo, desde la hostelería hasta la organización de excursiones, pasando por supuesto por la venta de recuerdos. En *Malas artes*, Brunetti se reúne con un viejo amigo que posee varias tiendas de *souvenirs* en Venecia y que le informa de que ha comprado un local donde, anteriormente, existía una antigua quesería para transformarlo en una tienda de recuerdos. Es otro más de los negocios destinados a los venecianos cuya desaparición denuncia Leon en sus libros y artículos:

–Es la tienda de quesos que era del calvito aquel que siempre iba con sombrero. Un buen hombre. Mi madre compraba a su padre cuando vivíamos allí. Bien, el año pasado le triplicaron el alquiler y decidió retirarse del negocio, yo le pagué la *buon' uscita* y me hice cargo del contrato de arrendamiento. [...] Ahora bien, como se trata de vender máscaras y *souvenirs*, hacen falta escaparates, para que la gente vea el género. [...] Yo necesito dos escaparates, para que la gente pueda ver todas esas chorradas y llevarse una máscara a Düsseldorf. (Leon 2002: 26-27)

Tanto Brunetti como su amigo Marco dan por supuesto que los recuerdos para turistas serán falsificaciones, algo tan obvio que ni siquiera merece la pena ser mencionado:

Ni él ni Brunetti consideraron necesario [...] aludir a la circunstancia de que muchos de los artículos de «artesanía veneciana» que se venderían en la tienda se fabricarían en países del Tercer Mundo, en los que el único canal que habrían visto los artesanos era el que discurría por detrás de sus casas y servía de cloaca. (Leon 2002: 27)

Lo que realmente convierte en rentable el negocio de la venta de *souvenirs* es el bajo coste que estos productos tienen para los vendedores. Si se tratase de auténtica artesanía veneciana, los precios serían mucho más elevados. «–Tengo que marcharme, Guido, estoy esperando una partida de cristal de Murano –comentó,



acentuando con una ligera sonrisa la palabra “Murano”–, procedente de la República Checa [...]» (Leon 2002: 31). Estas baratijas atraen especialmente a los turistas, que se apelonan en torno a los puestos de *souvenirs*; burdas falsificaciones, como sospecha Brunetti, a pesar de que los artículos vayan acompañados en general del epíteto «auténtico»: «auténtico cristal de Murano», «auténtico encaje buranés», «auténticas máscaras venecianas», etc.:

Cuando llegó a los primeros tenderetes que vendían «auténtico encaje de Burano», importado de Indonesia en su mayor parte, sospechaba él, se encontró con una muralla de cuerpos vestidos de colores pastel que le cerraba el paso. (Leon 2001: 203)

La mayoría de los recuerdos que pueden comprarse en Venecia son representaciones de la propia Venecia retratada en cuadritos, carteles, marcapáginas, llaveros, libretas, tarjetas, etc., o cualquiera de sus símbolos más manidos, como la ineludible góndola o la máscara. En este sentido, Brunetti considera que Venecia es una ciudad absolutamente narcisista, «entregada a la autocontemplación» pero que no destaca por su buen gusto:

No hay en el mundo ciudad más entregada a la autocontemplación que Venecia: en las paredes de muchas de sus calles se alinean los autorretratos burdos y canallas; en casi todos los quioscos se ofrecen gondolitas de plástico; bergantes que usan boina para disfrazarse de pintores venden sus horribles pasteles por las esquinas. A cada paso, Venecia halaga el mal gusto y exhibe la chabacanería. (Leon 2001: 59)

Uno de los recuerdos preferidos por los viajeros, ya desde la época del *Grand Tour*, son las pinturas de paisajes venecianos, las famosas *vedutte* (De Seta 1996: 82), aunque las que pueden comprarse hoy en día nada tienen que ver con los solicitados cuadros de Canaletto. Entre las abundantes representaciones de Venecia, hay una clara diferencia entre las obras cuidadosamente realizadas y aquellos otros productos destinados a la venta turística:

La mesa estaba cubierta de dibujos a la acuarela, de puentes y canales, en los vivos colores que solían preferir los turistas. En contraste, las tres vistas de fachadas de iglesia –San Zaccaria, San Martino y San Giovanni in Bragora– que colgaban de la pared del fondo mostraban una meticulosa atención al detalle arquitectónico que no se apreciaba en los dibujos de la



mesa. Sus tonos suaves transmitían la cálida incandescencia de la piedra y recogían el juego de la luz en el canal situado frente a San Martino y en las fachadas de las otras iglesias.

Ella giró rápidamente y le vio mirar los dibujos de la pared.

–Eso es lo que hago –dijo y, señalando con un vago ademán las acuarelas del tablero, agregó–: Y esto, lo que vendo. (Leon 2003a: 186-187)

La ciudad en venta

Venecia se vende a través de sus imágenes, pero también lo hace de otras maneras, como no deja de apreciar el comisario Brunetti, tan consciente de la deriva de su ciudad. Además de los cambios que ya hemos señalado, como la desaparición de tiendas que ofrecen productos y servicios necesarios para el desarrollo de la vida cotidiana de los residentes, hay otro elemento que modifica la apariencia de la ciudad de los canales: la publicidad exterior. Muchos edificios se cubren de carteles publicitarios, lo que permite financiar su restauración (Fracchia, Agnoletto y Mattassoglio 2009: 99).



Panorámica del *bacino* de San Marcos desde San Giorgio Maggiore, donde puede observarse el enorme cartel de una famosa marca de lujo italiana cubriendo el lateral de la Biblioteca Marciana (julio de 2014). Fotografía de Elena Peñalta.



También los museos anuncian las exposiciones temporales en enormes carteles que, según Brunetti, ocupan «todas las superficies disponibles». El comisario compara la ciudad con una prostituta que se vende a sus clientes mediante estos anuncios publicitarios:

A veces, a Brunetti le parecía que Venecia había sido convertida en una prostituta a la que se obligaba a elegir entre distintos clientes: primeramente, se dio a la ciudad la imagen de un pendiente de cristal fenicio, cartel que fue reproducido mil veces y que al poco era sustituido por un retrato del Tiziano que, a su vez, cedió el puesto a Andy Warhol, desbancado éste por un ciervo de plata celta. Y era que los museos cubrían con sus carteles todas las superficies disponibles de la ciudad disputándose la atención y el dinero de los turistas. Brunetti se preguntaba qué vendría después, ¿camisetas de Leonardo? No; ésas ya las tenían en Florencia. Había visto suficientes carteles anunciadores de arte como para que el empacho le durase toda la vida. (Leon 1996: 59-60)

Brunetti, siempre nostálgico de la gloria pasada de la Serenísima República, observa la decadencia de la ciudad. Los edificios abandonados, carcomidos por la humedad, con la pintura descascarillada y las puertas de madera colgando de sus goznes. Sin embargo, es consciente de que cualquier inversor privado vería allí una provechosa oportunidad de negocio:

Mientras caminaba a lo largo de Rio della Tetta, Brunetti fue saludado, como siempre sucedía cuando pasaba por allí, por la vista del hermoso pavimento enlosado de Venecia. De un color entre el rosado y el marfil, muchas de las losas medían casi dos metros de longitud y uno de ancho, y daban idea de lo que debió haber sido caminar por la ciudad en sus días de gloria. El *palazzo* al otro lado del canal, sin embargo, aportaba pruebas de que aquellos días habían pasado para siempre. Había una forma de reconocer el abandono: el descascarillado de la pintura comida por el sol, cayendo de las persianas; soportes oxidados que sostenían macetas de flores; y puertas al nivel del agua colgando torcidas de sus bisagras podridas; y peldaños cubiertos de musgo que conducían a espacios cavernosos donde sólo se habría aventurado una rata²⁵⁸. Brunetti miró el edificio y advirtió la lenta decadencia de la ciudad, mientras que un inversor habría visto tan sólo una oportunidad: un estudio para arquitectos extranjeros, otro hotel, acaso un *bed and breakfast* o, por lo que sabía, un burdel chino. (Leon 2011: 85)

²⁵⁸ Es fácil localizar las coincidencias entre esta descripción y la del palacio de los Dolabella en *La isla inaudita* de Eduardo Mendoza, en cuyo exterior también hallamos «una escalera empinada, cubierta de un musgo afelpado que la hacía muy resbaladiza. Del muro lateral colgaba una argolla, roja de orín» (Mendoza 2008: 119).



La ciudad se vende, y no sólo metafóricamente, a los extranjeros. Además de las ofertas turísticas y de los inmuebles adquiridos por forasteros, Brunetti descubre, gracias a Elettra, que incluso «pedazos» de la ciudad han sido exportados a otros países. La *signorina* Elettra hace esta revelación, entre divertida y sorprendente, al comisario. Después de una interpretación espléndida de Elettra, que ha actuado como gancho para descubrir a un médico que ejercía de intermediario en una serie de adopciones ilegales, Brunetti le pregunta cómo ha conseguido llorar. Elettra responde que, para sentirse triste, ha pensado en los desaparecidos *masegni*, las losetas que constituían el antiguo pavimento de Venecia:

—Cuando cambiaron el pavimento de las calles —prosiguió ella, sin darle tiempo a completar el pensamiento—, cuando elevaron las aceras para ponerlas por encima del nivel del *acqua alta* —agregó, arqueando las cejas ante la futilidad del intento—, quitaron todos los *masegni* que llevaban allí siglos.

Brunetti recordó entonces los meses durante los que había observado a brigadas de obreros levantar el pavimento de *campi* y *calli*, tender o sustituir tuberías y cables y luego tapar las zanjas.

—¿Y qué han puesto en su lugar? —inquirió ella. [...] —Han puesto losetas hechas a máquina, perfectamente regulares, cada una, ejemplo fehaciente de la simetría de cuatro ángulos rectos.

Brunetti recordó entonces que le había llamado la atención el buen encaje de las nuevas losetas, a diferencia de las anteriores, de cantos desiguales y superficie irregular.

—¿Y a dónde han ido a parar las viejas, me lo puede decir? —preguntó ella, levantando el índice de la mano derecha en ritual ademán de interrogación. Como Brunetti tampoco respondía, prosiguió—: Unos amigos las han visto en un descampado de Marghera, bien apiladas. —Y agregó, con una sonrisa—: Ataditas con alambre, listas para el transporte. Hasta las fotografiaron. Y se dice que las han puesto en una *piazza* del Japón.

—¿Del Japón? —preguntó Brunetti sin disimular la extrañeza.

—Eso es lo que se dice, comisario. Pero, como yo personalmente no he visto las losetas sino sólo las fotos, supongo que podría tratarse de una leyenda urbana. Y no hay pruebas, es decir, aparte del hecho de que, cuando empezaron las obras, había miles de ellas, losetas hechas hace siglos, y la mayoría *ya no están*. Por lo que, a no ser que decidieran convertirse en lemmings y arrojarlas todas a la laguna de noche sin ser vistas, alguien se las ha llevado y no las ha devuelto.

Brunetti trataba de calcular el volumen de material. Debía de haber barcos, camiones, hectáreas de losetas. Eran muchas como para que pudieran esconderse, y el transporte tenía que salir muy caro. ¿Quién iba a organizar algo así? ¿Y con qué objeto?

Casi como si lo hubiera preguntado en voz alta, ella dijo:



–Para venderlas, comisario. Levantarlas y retirarlas a cargo de la ciudad y luego venderlas: losetas de roca volcánica, hechas a mano siglos atrás. Para eso. –Cuando Brunetti pensaba que ya había terminado, ella añadió–: Los franceses y los austriacos nos invadieron y nos saquearon a mansalva, bien lo sabe Dios, pero ellos, por lo menos, nos dejaron las losetas. Sólo de pensarlo me dan ganas de llorar. (Leon 2007: 160-162)

No sólo se han vendido antiguos palacios, edificios públicos pertenecientes a la universidad o fábricas abandonadas –como el *Molino Stucky*, del que Donna Leon habla en *Acqua alta* (Leon 1996: 317), antigua fábrica harinera y hoy, hotel de lujo perteneciente a la cadena Hilton²⁵⁹. En *Benettown*, Paola Somma explica, por ejemplo, que un trozo de la *riva* sobre la que se asienta el puente de Santiago Calatrava, junto a la estación de tren, pertenece a una empresa privada, cuando, en teoría, forma parte de la vía pública (Somma 2011: 20). Han llegado incluso a venderse pequeños islotes de la laguna a empresas o entidades privadas para la construcción de edificios de diversos usos. Los protagonistas de las novelas de Leon recuerdan los tiempos de su infancia, cuando muchas de estas islas estaban abandonadas y crecían en ellas plantas silvestres; ahora, algunas de ellas han sido adquiridas por particulares, como le explica el sargento Vianello a Brunetti en *Un mar de problemas*:

–Ahí –dijo Vianello señalando a una isla mayor que se veía a la derecha, a lo lejos–. Sacca Sèssola. De niños íbamos a buscar moras. La isla estaba abandonada, y crecían por todas partes. Podíamos recoger varios kilos en un día y nos atracábamos hasta ponernos malos. –Vianello levantó la mano para protegerse los ojos del sol–. Dicen que la han vendido en subasta a no sé qué universidad o empresa, y que van a construir un centro de congresos o algo por el estilo. –Brunetti pudo oír el suspiro–. Adiós moras.
–Pero así vendrán más turistas, ¿no? –dijo Brunetti, aludiendo a la divinidad que adoraban los que mandaban en la ciudad.
–Yo prefiero las moras. (Leon 2001: 101)

Efectivamente, Sacca Sessola fue adquirida por una multinacional en 2000; hoy alberga un vasto complejo hotelero y no es posible desembarcar en

²⁵⁹ En este edificio sitúa Juan Manuel de Prada el taller clandestino del falsificador de cuadros Fabio Valenzin en su novela *La Tempestad*: «[...] Nos dirigimos al Molino Stucky, una fábrica de harinas que quebró hace décadas, condenando al desempleo a mucha gente. [...] Abandonado a su ruina y asediado por el agua como un buque derrelicto, el Molino Stucky me apabullaba con sus dimensiones de castillo kafkiano; el ladrillo bermejo, que la niebla agrisaba hasta hacer lúgubre, recubría un torreón de hasta siete pisos, muy concurrido de ventanas con cristales rotos, sombrío como un baluarte que hubiese alquilado el marqués de Sade para perpetrar sus sevicias» (Prada 1999: 225-226).



ella sin permiso (Aliusmodi 2000). De nuevo, Brunetti recurre a la ironía en sus críticas a «los que mandan en la ciudad», y su adoración a la divinidad del turismo. El efecto más inmediato de la venta de inmuebles es la subida de los precios de la vivienda que, sumada al elevado coste de la vida en una ciudad que apenas se preocupa por cubrir las necesidades de sus habitantes, termina por expulsar a los antiguos residentes fuera del centro histórico en busca de viviendas y servicios más asequibles.

Gentrificación de Venecia

Dado que el concepto de «gentrificación» es más propio de otras disciplinas –como la sociología, la geografía o los estudios urbanos– que de los estudios literarios, explicaremos brevemente qué significa este término antes de analizar cómo se produce la gentrificación en Venecia y cómo este proceso se pone de manifiesto en la serie de novelas policiacas creada por Donna Leon.

El término *gentrificación* procede del inglés ‘*gentry*’, «miembro de la alta burguesía». Fue acuñado en 1964 por la socióloga británica Ruth Glass y enseguida se hizo muy popular al describir un fenómeno que se estaba produciendo en los centros de muchas ciudades importantes desde finales de la década de 1950. Siguiendo la definición de Neil Smith, «la gentrificación es el proceso por el que los barrios pobres y proletarios, ubicados en el centro de la ciudad, son reformados a partir de la entrada de capital privado y de compradores de viviendas e inquilinos de clase media». Estos barrios, más o menos degradados, habrían sufrido previamente una falta de inversión y el éxodo de la propia clase media (Smith 2012: 74-77).

El lenguaje de la gentrificación tiene polémicas connotaciones clasistas y raciales, y Ruth Glass lo había dotado, desde su origen, de una intención crítica. Es por esto que quienes están a favor de la gentrificación suelen usar otros términos para referirse a este fenómeno, como «reciclaje del barrio», «mejoramiento», «renacimiento», «modernización», etc. Por otra parte, «el lenguaje de la revitalización, del reciclaje, del ascenso y del renacimiento sugiere que en la etapa previa a la gentrificación los barrios afectados carecían de algún modo de vida, que eran culturalmente moribundos», lo cual no siempre es



cierto (Smith 2012: 76). La realidad es que el proceso de gentrificación, con la atracción de la inversión privada y una nueva población de clase media, termina por expulsar a los antiguos residentes, modificando «el carácter social del barrio» (Glass 1964: 18).

La novela negra, desde la época de su auge en los Estados Unidos, cuando deviene más realista, adquiere también una función de crítica y de denuncia de las lacras sociales (Martín Cerezo 2006: 213). En el caso de las novelas de Donna Leon, esta intención crítica está muy presente. Ya la hemos observado en relación a cuestiones como la contaminación de la laguna, la sobreexplotación turística de la ciudad, la corrupción en la administración local, etc., y ahora nos referiremos al caso de la gentrificación.

Una de las modificaciones más evidentes en Venecia para el comisario Brunetti es la desaparición de la población local y su sustitución por extranjeros, como consecuencia del proceso de gentrificación que vive la ciudad histórica desde hace años. El Comune de Venecia lleva años promoviendo la inversión privada en la ciudad²⁶⁰. Gran parte de esta inversión privada proviene de empresas y particulares extranjeros. La adquisición y restauración de inmuebles en el centro histórico de Venecia conlleva un aumento de los precios de la vivienda, que entre 2000 y 2008 se duplicaron (Gibin y Tonin 2009: 59). Muchos venecianos se ven obligados a abandonar la ciudad por no poder asumir mayores gastos, y otros muchos transforman sus antiguas residencias en *bed & breakfast* o las dedican al alquiler turístico, cobrando precios desorbitados por semanas. El tema de la restauración de edificios, el cambio en la propiedad de los inmuebles y la subida de precios son preocupaciones que todos los venecianos tienen en común, como se desprende de las reflexiones de Brunetti en *La chica de sus sueños*:

[...] Brunetti mantenía la mirada fija en el muelle, pensando, para distraerse, en la restauración de la casa de Sergio, terminada hacía sólo seis meses. Si el pasatiempo favorito de la gente mayor es el hablar de la salud y el de los hombres, los deportes, la conversación acerca de la propiedad

²⁶⁰ No hay más que leer las publicaciones realizadas por el Consorzio Venezia Nuova o la fundación Venezia 2000, en los que participan tanto el Ayuntamiento de Venecia como las mayores empresas privadas del Véneto, con títulos tan significativos como *Privatizar Venecia: el proyectista emprendedor* (Bonomi 1995).



urbana es el adhesivo social que une a los venecianos de todas las clases. Pocos son los que pueden resistirse al atractivo tópico de los precios que se piden y se pagan, de las operaciones inmobiliarias que se realizan o se malogran o de los comentarios sobre metros cuadrados, antiguos propietarios y la incompetencia de los burócratas encargados de autorizar las obras de restauración o modernización. Brunetti pensaba que sólo la comida era un tema de conversación más frecuente en las mesas de los venecianos. (Leon 2008a: 19)

El fenómeno de *gentrificación* genera un círculo vicioso cuyo efecto más inmediato es la expulsión de los antiguos residentes que aún quedaban en Venecia fuera del centro histórico, que se ven obligados a trasladarse a Mestre, en tierra firme, donde el coste de la vivienda es sensiblemente inferior. Según los últimos datos del Servicio de Estadística del Ayuntamiento de Venecia, correspondientes a junio de 2012, la población residente en el centro histórico era de 58.606 habitantes, y la tendencia es a la disminución. De hecho, mientras que en la Venecia insular la tasa de crecimiento demográfico ha evolucionado de forma negativa en los últimos años, la población de Mestre se ha mantenido e incluso ha aumentado (Servizio Statistica e Ricerca Comune di Venezia 2011, 2012). Este proceso modifica además el perfil poblacional de los diferentes barrios:

Hubo un tiempo, hacía décadas, en que una simple dirección podía resolver cualquier duda. San Marco y los *palazzi* del Canal Grande hablaban de prosperidad, mientras que vivir en Castello era como confesar pobreza. Pero elevadas cantidades de dinero migraron a la ciudad, con lo que ahora cualquier edificio y cualquier dirección podían ser el recién restaurado hogar del lujo y el exceso, mientras que los antiguos propietarios o inquilinos desandaban el camino de generaciones y se mudaban a la tierra firme, dejando la ciudad a aquellos que podían permitírsela. (Leon 2011: 103)

En su definición clásica de la *gentrificación*, Ruth Glass ya mencionaba el cambio de uso de los edificios como un elemento más del proceso. Al referirse al Londres de los años sesenta, la socióloga hablaba de las antiguas caballerizas convertidas en viviendas y las casas victorianas utilizadas como albergues u ocupadas por varias familias. Eso mismo sucede en la Venecia descrita por Brunetti, que continuamente se refiere a los nuevos hoteles o a los grandes *palazzi* divididos en pequeños apartamentos de lujo.



Graffiti en contra de la gentrificación en el *sestiere* de Dorsoduro (julio de 2014).
Fotografía de Elena Peñalta.

Mientras los venecianos abandonan la ciudad, gran parte de los edificios cambian de uso para convertirse en hoteles o *bed & breakfast*²⁶¹, y el alquiler de pisos sufre una importante subida de los precios, pues también el alquiler por semanas para turistas se ha convertido en un negocio al que se dedican los propietarios de apartamentos en Venecia. Por supuesto, la mayor parte de estos alquileres no se declaran, por lo que los ingresos obtenidos quedan en el ámbito de la economía sumergida, no pagando los arrendadores impuestos por esta actividad. En la novela *Pruebas falsas* vemos cómo incluso el domicilio donde se acaba de cometer un crimen se transforma en un apartamento para turistas:

²⁶¹ Según un informe elaborado por el Instituto de Arquitectura de Venecia (IUAV), entre 2000 y 2007, los hogares transformados en *B&B* o apartamentos de alquiler turístico han aumentado un 1800%. En función de estas estimaciones, 420 viviendas habrían perdido su función como residencias particulares en Venecia (Gibin y Tonin 2009: 47).



Como el caso estaba en el limbo, la sobrina no obtenía respuesta a sus preguntas acerca de si el apartamento de su tía seguía clausurado, como escenario del crimen. Finalmente, consultó con la *dottoressa* Marieschi, quien le aseguró que las condiciones del testamento de su tía estaban bien claras y le garantizaban la plena propiedad de todo el edificio sin excepción. [...] Con el respaldo de la opinión de la abogada, al día siguiente de la conversación, la sobrina limpió el apartamento. [...] Al día siguiente, entraron los pintores, ya que la *dottoressa* Marieschi había convencido a la heredera de la conveniencia de comprar algunos muebles y alquilar el apartamento por semanas, a turistas. Ella se ofreció a buscar clientes solventes, y, por supuesto, si el acuerdo era informal y el pago se hacía en efectivo, no había razón para declarar el ingreso a las autoridades. Después de consultar nuevamente con la *dottoressa* Marieschi, la heredera decidió restaurar todos los apartamentos, a fin de fijar alquileres altos. [...] el apartamento, recién pintado, ya era objeto del interés de un fabricante de cigarros holandés que quería alquilarlo para la última semana de agosto. (Leon 2004: 28-29)

Lo cierto es que los precios elevados no son un impedimento para alquilar estos apartamentos, pues en Venecia no escasea la demanda turística. Para el comisario, todo esto forma parte del «legendario mercantilismo de los venecianos» (Leon 2004: 217-218). El propio Brunetti, según explica en *La palabra se hizo carne*, tuvo la oportunidad de enriquecerse especulando con el precio de la vivienda, pero su moral intachable le impidió beneficiarse de algo que perjudica a los venecianos:

Pasaron ante un *palazzo* donde seis años atrás un amigo suyo le había ofrecido un piso en venta, asegurándole que haría una fortuna con aquel trato: «Quédatelo durante tres años y luego véndeselo a un extranjero. Ganarás un millón».

Brunetti, cuyo sistema ético era monosilábico de tan sencillo, había rechazado la oferta porque sacar provecho de la especulación de fincas lo incomodaba tanto como la idea de estar en deuda con alguien por haber ganado fácilmente un millón de euros, o incluso aunque fueran diez euros. (Leon 2012a: 76-77)

Pero no todas las consecuencias de la gentrificación²⁶² del centro de Venecia son negativas: el cambio de uso de los edificios y la adquisición de inmuebles por parte de personas con elevados ingresos que, en muchos casos, han desplazado a la población local, también han permitido la regeneración de determinadas zonas de la ciudad especialmente degradadas, como el *campo* de

²⁶² Sobre las diversas consecuencias del proceso de gentrificación, *vid.* Martínez Rigol (2010) y Smith (2012: 73-132).



San Giacomo dell'Orio, en el *sestiere* de Santa Croce, que Brunetti visita en el curso de su investigación en la novela *Testamento mortal*:

Llegó al *campo*, inundado también de luz. Años antes, precisamente cuando fue trasladado de Nápoles, aquel *campo* tenía mala fama, pues allí se podían adquirir drogas. Recordó las historias que había oído sobre agujas abandonadas que debían ser recogidas cada mañana, y tenía un vago recuerdo acerca de cierto joven que fue hallado muerto de sobredosis en uno de los bancos. Pero la instalación en el distrito de una clase acomodada lo limpió. Eso o que las drogas de diseño habían dejado obsoletas las agujas. (Leon 2011: 24)

Para Brunetti, sin embargo, tener que abandonar Venecia sería una auténtica tragedia, como lo sería para cualquier veneciano «si Mestre no hubiera tenido aquel centro urbano, pequeño pero atractivo» (Leon 2012a: 107):

Si Mestre hubiera sido un barrio marginal, si hubiera albergado sólo rascacielos separados por explanadas de inhóspita desolación; si se hubiera parecido más a Milán y menos a Venecia, entonces elegir o verse obligado a elegir trasladarse allí desde Venecia habría desatado la desgracia. Sin embargo, el centro de la ciudad impedía que el cambio resultara enteramente trágico, por doloroso y triste que fuera. (Leon 2012a: 108)

En cualquier caso, las novelas de Donna Leon muestran el punto de vista de quien sufre la gentrificación y no tanto de los inversores que ven este proceso como una oportunidad de éxito.

7.3. Venecia, de ciudad provinciana a parque temático

Venecia es una ciudad pequeña, con apenas 60.000 habitantes; prácticamente un pueblo, en el que todos se conocen de oídas y donde las noticias vuelan (Leon 1992: 126; 1993: 38-39; 1995: 180; 1996: 54, 92, 115; 2000: 104, 197, 202, 224; 2001: 31, 53, 57, 178; 2007: 303; 2013: 39). La rumorología y los contactos personales son una de las principales fuentes de información de las investigaciones de Brunetti. A veces es el propio Brunetti el que genera informaciones falsas y las difunde a través de la prensa local para provocar reacciones en los criminales o personas implicadas en la investigación (Leon 2000: 258; 2006a: 275). Donna Leon explica este fenómeno en su colección de artículos *Sin Brunetti*:



[...] como no hay coches, Venecia es, por lo menos para los residentes, lo que los meros números hacen de ella: una ciudad provinciana de apenas setenta mil habitantes en la que el principal medio de distracción es el cotilleo y en la que, por consiguiente, no hay secretos. Para averiguar lo que sea de quien sea, nada como esos casuales encuentros matutinos [...].

Desde luego, esta clase de información se puede obtener en cualquier otro sitio, pero en otras ciudades te exige usar el coche o el teléfono. En Venecia, el informador te sale al paso y, por lo general, el pago es un simple café y un *brioche*.

Otro de los alicientes de la Venecia sin coches es [...] el de atisbar en las vidas ajenas. Durante años, te cruzas en la calle con las mismas personas; al cabo de unos meses, o de años, esbozáis un movimiento de cabeza, una sonrisa o cualquier otra forma de saludo. Aunque nunca salen de un amable anonimato, un día las ves con otra pareja, o con niños que luego aparecerán con sus propios niños. (Leon 2006b: 10)

A pesar de la cantidad de turistas que cada año la visitan, los personajes de Donna Leon, al igual que la propia autora en el pasaje citado, describen Venecia como una «ciudad provinciana» repetidamente:

Venecia, que fuera la capital de la disipación de todo un continente, se había convertido en una ciudad provinciana y dormilona que, después de las nueve o las diez de la noche, prácticamente dejaba de existir. Durante el verano, mientras los turistas pagaban y el sol brillaba, desempolvaba sus fastos de cortesana, pero en el invierno era una vieja cansada, amiga de acostarse temprano, y dejaba sus calles silenciosas a los gatos y a los recuerdos. (Leon 1992: 44)

En *Líbranos del bien*, Paola se pasea una mañana tranquilamente por la ciudad y le parece regresar a la Venecia de su infancia, antes de que la ciudad fuese un destino turístico tan concurrido:

–[...] esta mañana he ido paseando hasta San Basilio. Sin motivo, no porque tuviera algo que hacer allí. Como turista, digamos. Era temprano, antes de las nueve y aún no había mucha gente. Entré en una *pasticceria* en la que nunca había estado y tomé un brioche que parecía hecho de aire y un *cappuccino* que sabía a gloria, y el camarero comentaba el tiempo con todo el que entraba, y la gente hablaba veneciano, y ha sido como si volviera a ser una niña y esta fuera una ciudad provinciana, pequeña y tranquila.

–Lo sigue siendo –observó Brunetti.

–Sí, ya lo sé, pero yo me refiero a como era antes de que empezaran a venir millones de personas. (Leon 2007: 114-115)

Paola redescubre la esencia de la ciudad, y reflexiona sobre si realmente es eso lo que vienen buscando los turistas. Probablemente es esa situación que ella



acaba de vivir la que quieren experimentar los extranjeros, que llegan a Venecia «en busca de un brioche hecho de aire y un *cappuccino* que sabe a gloria [...] y de la *trattoria* baratita en la que sólo comen los del barrio» (Leon 2007: 115). Esta «autenticidad» que Paola contempla como si fuera un espejismo se ha perdido –según explica Sergio Pascolo en su estudio sobre la evolución de la población de Venecia– con la llegada de extranjeros a la ciudad. Si una sociedad multiétnica e internacional se considera, por lo general, una característica valiosa para una ciudad, una muestra de riqueza y pluralidad, en Venecia este fenómeno de llegada de población foránea ha tenido repercusiones negativas: «la multietnicità e l'internazionalità dei luoghi [...] va considerato che si tratta di ricchezza quando a una società autoctona e autentica si è capaci di affianzare altre culture e altre autenticità» (Pascolo 2012: 25). En la ciudad de los canales no se han sabido conservar los rasgos propios, y esa autenticidad se ha perdido con la llegada del turismo de masas²⁶³.

Pascolo lamenta que las guías turísticas hayan impuesto una visión propia de la ciudad que poco tiene que ver con la realidad, y es precisamente esa imagen la que ha trascendido al gran público: «Il turismo di massa ha portato a Venezia centinaia di guide turistiche abusive, che descrivono il Fontego dei Tedeschi come una vecchia sede della Gestapo, il Ponte dei Sospiri come il Ponte dei Baci, e spiegano che i veneziani muoiono tra i 40 e i 45 anni a causa dell'enorme umidità; quanto affermano le guide cinesi contribuisce alla costruzione di un immaginario deformato e deformante che genera una lenta e progressiva perdita di autenticità. È come il crollo dell'autostima che porta alla depressione; anche una città deve credere in se stessa e nella propria voglia di essere tale [...]» (Pascolo 2012: 25-26).

Frente a estas imágenes que poco o nada se corresponden con la realidad y la historia de Venecia, proliferan publicaciones del tipo «guía de Venecia escrita por un auténtico veneciano donde se muestran lugares a los que sólo acuden los

²⁶³ Aunque los desplazamientos turísticos habían comenzado a crecer exponencialmente desde el siglo XIX con la mejora de los medios de transporte, la implantación de los deportes alpinos, la creación de sociedades turísticas, la publicación de guías prácticas como la célebre Baedeker y los cambios en los intereses de los viajeros, no será hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando se popularice el término «turismo de masas» como resultado de la duplicación anual, entre 1950 y 1970, de los turistas internacionales (Gordon 2002: 125-129).



venecianos» (cfr. Morris 2008: *passim*), en un intento por recuperar la autenticidad perdida²⁶⁴. Lo cierto es que el monocultivo de la industria turística ha transformado Venecia en un museo, como ya observaba Jan Morris en los años sesenta:

[...] Venecia ha encontrado felizmente su *métier* actual convirtiéndose en el mayor de los museos; aunque a veces, quizá tengas la misma sensación que yo, la sensación de que, en cierto modo, eso es como prostituir a una gran ciudad, degradarla, avergonzarla. Venecia siempre ha sido exhibicionista y siempre ha recibido al lucrativo turismo con los brazos abiertos, pero fue construida para el comercio, el poder y el imperio [...].

Nadie niega que el turismo guarde relación con la mística veneciana. La Piazza mejora, revive y rejuvenece para recibir a las estridentes multitudes de verano. Venecia trata a sus visitas, si no exactamente con amabilidad ni con delicadeza siquiera, sí al menos con eficiencia, pues sus métodos han sido puestos a prueba a lo largo de muchas generaciones. La producción de placer por cliente al mes es elevada y me parece probable que, entre unas cosas y otras, se pueden pasar unas vacaciones en Venecia mejor que en cualquier otra parte de la tierra [...]. Venecia se entrega con diligencia y comprensión a un monopolio muy lucrativo: Venecia. (Morris 2008: 300-301)

Esta situación responde a las preocupaciones de Brunetti, que, como ya hemos visto, desde la primera novela de la saga se preguntaba cuánto faltaba para que Venecia se convirtiese en un museo viviente, «un lugar apto sólo para ser visitado y no para ser habitado» (Leon 1992: 90). La atención que el gobierno local presta a todas las cuestiones relacionadas con el turismo, olvidando a menudo las necesidades de los ciudadanos, ha hecho de Venecia un «escaparate», un «*showroom*» o incluso una «máquina tragaperras», según Sergio Pascolo (2012: 31); un parque temático o «Disneylandia», como la denominan los personajes de Donna Leon unos años más tarde (Leon 1995: 53). Enrico Tantucci ha explicado magníficamente este proceso en su ensayo *A che ora chiude Venezia? Breve guida alla disneylandizzazione della città* (2011); este proceso conlleva la conversión de los puentes en miradores desde los que tomar fotos; la congestión de las calles por las que pasan los principales itinerarios turísticos; el abarrotamiento de los *vaporetti*, vistos por los turistas

²⁶⁴ Por citar sólo un par de ejemplos publicados recientemente, podemos mencionar *VeneziaEnigma* (2004), del veneciano Alberto Toso Fei, y *Venise racontée par les Vénitiens* (2006), de Alexandrine de Mun, francesa que reside en Venecia desde su juventud.



como una atracción más que como un transporte público; la predominancia de negocios orientados al turismo; la organización de eventos atractivos para el turismo, entre los que Tantucci señala el Carnaval; la «escenificación de la ciudad», convertida en un decorado al gusto de los visitantes; la explotación de sus imágenes arquetípicas, como la Basílica de San Marcos, el puente de los Suspiros o las góndolas; la variedad en la oferta cultural y recreativa; la instalación de indicadores de dirección y carteles publicitarios, etc.:

Quando visitiamo un parco tematico, che sia Disneyland o Mirabilandia, siamo mentalmente preparati a entrare in un luogo «costruito» per farci spendere la più grande quantità di soldi possibile nel più breve tempo disponibile, e ci regoliamo di conseguenza. Il turista che arriva a Venezia è già pronto a vivere un'esperienza di questo tipo. Se non lo è (pensiamo ai diversi che arrivano in bicicletta, portandola a mano in giro per le calli, con un'idea evidentemente molto approssimativa del luogo in cui sono approdati), si accorgerà in fretta di essere entrato in questa realtà [...]. (Tantucci 2011: 30-31)

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, Donna Leon denuncia continuamente esta situación en sus novelas, y la evolución de la ciudad hacia su conversión en un parque temático –con todas las características señaladas por Tantucci–, y lo hace a través de sus personajes, especialmente el comisario Brunetti. Como si el interés que Venecia despierta en los millones de turistas que la visitan cada año no bastara, en la ciudad se celebran múltiples eventos²⁶⁵ que atraen a un público numeroso, como son la *Biennale* de Arte, la *Biennale* de Arquitectura, la *Mostra* de Cine, etc. Uno de los personajes de *Testamento mortal* ridiculiza el contenido de estas exposiciones al proponer que la policía organice una muestra con los documentos de inmigración que almacenan en el archivo:

–¿Y ahora ella recibirá una carta de ellos diciéndole que abandone el país antes de cuarenta y ocho horas? –preguntó Tomasini. Luego, tras un momento de reflexión, dijo en un tono completamente serio–: Sabe, creo que deberíamos presentarnos como una cooperativa de arte y solicitar permiso para exponer en la Biennale. Todo lo que tendrían que hacer es cedernos el pabellón italiano.

²⁶⁵ Sobre los «megaeventos» como estrategias de promoción turística, *vid.* Boullier (2010), Getz (2008) y Guala (2007); sobre el reflejo de las estrategias de *marketing* urbano en el imaginario artístico y literario, *vid.* Peñalta Catalán y Prada Trigo (2014).



[...] Empapelar[íamos] las paredes de todo el pabellón. Sin ningún orden, ni cronológico ni alfabético ni según el delito. Nos limitaríamos a mezclar unos miles de esas cartas diciendo a la misma gente, una vez tras otra, que dispone de cuarenta y ocho horas para abandonar el país debido al delito cometido, y los pegaríamos en las paredes. Y lo llamaríamos algo así como «*Italia Oggi*». (Leon 2011: 149)

Este tipo de megaeventos tiene el objetivo de dotar de reconocimiento, interés y atención internacional a las ciudades que los celebran. Además, ofrecen otros beneficios relacionados con la atracción de turistas o la captación de inversiones privadas del exterior (Peñalta Catalán y Prada Trigo 2014: 144-145). Todas estas estrategias de promoción urbana, junto con la explotación del turismo como principal fuente de ingresos, tienden a convertir la ciudad en un producto, son las responsables de la desrealización aparente del mundo, de transformar a la ciudad en un espectáculo y a los turistas y visitantes, en espectadores (Augé 2008: 16):

[...] la Biennale di architettura è diventata un attore non secondario della trasformazione di Venezia. [...] Ovviamente, la Biennale non è la sola responsabile dello stravolgimento economico e sociale che ha trasformato Venezia prima in vetrina e poi in merce essa stessa. Ma ha attivamente cooperato con i governi e le istituzioni locali e nazionali e con i gruppi finanziari interessati a riconvertire le cosiddette città d'arte in fabbriche di eventi e in condensatori di rendita immobiliare e fondiaria. (Somma 2014: 6-7)

En este sentido, cabría preguntarse si la propia Donna Leon, gracias al éxito de sus novelas y a la detallada imagen que ofrece de Venecia, no ha contribuido a dotar a la ciudad de un atractivo más que invita a sus lectores a visitarla. De hecho, su obra ha dado pie a la creación de un producto tan claramente orientado al consumo turístico como es la guía de Venecia elaborada por Toni Sepeda.

La saga del comisario Brunetti como guía para visitar Venecia

La puerta volvió a abrirse y un soplo de viento helado empujó al interior del local a dos muchachas. Llevaban parka forrada y ribeteada de piel que enmarcaba sus caras encendidas por el frío, gruesas botas y guantes y pantalón de lana. Por el aspecto, debían de ser norteamericanas, o quizá alemanas [...].



–Oh, Kimberly, ¿estás segura de que es aquí? –preguntó la primera en inglés, recorriendo el local con ojos esmeralda.

–Lo dice la guía, Alison. Nico's es famoso. –Lo pronunciaba de modo que rimara con *sicko*, palabra que Brunetti había aprendido durante la última convención de la Interpol–. Es famoso por el *gelato*. (Leon 1996: 70)

Pese a las críticas que, a través del personaje de Brunetti, Donna Leon hace del turismo, sus novelas ofrecen magníficas indicaciones para los viajeros, al mencionar monumentos, restaurantes, lugares curiosos que pueden visitarse en Venecia, explicar la gastronomía típica de la región, etc. Un claro ejemplo es el que encontramos en las primeras páginas de *Un mar de problemas*, décimo volumen de la saga Brunetti. En esta novela, la mayor parte de la acción transcurre en Pellestrina, «una península larga, arenosa y estrecha», situada entre la laguna y el Adriático, al suroeste del Lido. La voz narrativa ofrece, a lo largo del primer capítulo, una detallada descripción de la geografía, la historia, las costumbres y la gastronomía de Pellestrina. Además, indica cómo llegar, qué visitar, qué comer, etc., es decir, toda una serie de informaciones útiles para el turista (Leon 2001: 11-14).

Además del caso de esta novela en concreto, los libros de Donna Leon, con todas sus observaciones sobre Venecia, han dado lugar a la creación de una guía sobre la ciudad elaborada por la profesora Toni Sepeda, *Paseos por Venecia con Guido Brunetti* (2008). Recorrer los mismos itinerarios que el comisario Brunetti se ha convertido en un atractivo más para visitar Venecia, generando paradójicamente el efecto contrario al deseado aparentemente por Donna Leon, siempre crítica con la sobreexplotación turística de la ciudad de los canales.

Venecia es una ciudad cargada de imágenes literarias. Son muchos los autores que la han elegido como escenario o argumento de sus obras, de manera que «uno ve al autor a través de las ciudades que éste ha evocado y ve a las ciudades a través de aquellos que las han amado y descrito». Los autores y protagonistas de estas historias son «fantasmas que gracias a nuestros recuerdos de lecturas continúan recorriendo sus calles y sus plazas» (Augé 2008: 109). Esta imagen poética o literaria de la ciudad también ha sido explotada por la industria turística, y de ello constituyen buena muestra algunas de las guías que hemos mencionado a lo largo de esta investigación, como *Le*



goût de Venise (Mouret 2002), que propone recorrer la Venecia de distintos viajeros y escritores a través de una antología de textos literarios, una recopilación de fragmentos tanto de libros de viajes como de literatura de ficción; o *La Venecia secreta de Corto Maltés* (Fuga y Vianello 2007), en la que se alternan las ilustraciones de los cómics de Hugo Pratt con indicaciones prácticas para visitar la ciudad. *Paseos por Venecia con Guido Brunetti* sigue esta línea editorial de guías turísticas basadas en obras literarias de ficción.

Toni Sepeda, profesora de Literatura e Historia del Arte en la Universidad de Maryland, propone en esta guía, elaborada a partir de las 17 primeras novelas de la serie del comisario Brunetti, doce paseos diferentes por Venecia. Las novelas de Donna Leon reflejan tan fielmente el aspecto de Venecia que la autora de la guía ha podido identificar fácilmente las rutas y los puntos de interés, permitiendo seguir los recorridos que hace Brunetti habitualmente y deteniéndose en algunos lugares como su casa, su lugar de trabajo, los restaurantes en los que come, las tiendas que visita, los escenarios donde encuentra los cadáveres e inicia las investigaciones, etc.

A diferencia de otras guías turístico-literarias, como la mencionada *Le goût de Venise*, en *Paseos por Venecia con Guido Brunetti* encontramos una clara estructuración espacial y temporal de las visitas porque, además de los itinerarios que hay que seguir, aparece indicada la duración estimada de cada recorrido. Cada paseo, además, comienza justo donde termina el anterior, de manera que se puede encadenar un recorrido con otro, salvo en el caso del último, no numerado (el decimotercero de la guía), referido a las islas de la laguna que Brunetti visita en el curso de algunas de sus investigaciones, como San Michele, en *Muerte en La Fenice* (1992) y *Muerte en un país extraño* (1993); Murano, en *Veneno de cristal* (2006), donde precisamente indaga sobre la muerte de un trabajador de una de las fábricas de vidrio de esta isla; Vignole, en *Nobleza obliga* (1998), lugar de esparcimiento para los venecianos, donde acuden en sus embarcaciones de recreo (Sepeda 2008: 314); el Lido, en *Mientras dormían* (1997) y *Muerte y juicio* (1995); San Servolo, que albergó un manicomio hasta 1978 (Sepeda 2008: 316), en *Malas artes* (2002), o Pellestrina, a la que ya hemos aludido, en *Un mar de problemas* (2001).



El primero de los recorridos propuestos por Sepeda se titula «Conociendo a Brunetti», y lleva a los viajeros a una serie de lugares relacionados con los gustos e intereses de Guido Brunetti como, por ejemplo, el teatro de La Fenice, pues el comisario es aficionado a la ópera, pero, además, éste es el lugar en el que se inicia la primera de sus investigaciones, narrada en la novela *Muerte en La Fenice* (1992); o el restaurante Rosa Rossa, en la calle de la Mandola, ya que el protagonista de las novelas es un apasionado de la buena mesa. El tercer paseo, «El barrio de Brunetti», se desarrolla en torno a San Polo, donde Donna Leon sitúa el apartamento en el que Brunetti reside con su familia. El paseo número cuatro, «La comida y los Falier», recorre la zona en la que tienen su *palazzo* el conde y la condesa Falier, suegros de Brunetti, en el Gran Canal, y también muestra distintos restaurantes y bares frecuentados por Brunetti. El noveno itinerario, «El mundo de la *questura*», nos lleva al *sestiere* de Castello, donde se encuentra la *questura*, la comisaría de policía en la que trabaja Brunetti. De esta manera, todos los itinerarios están relacionados con distintos aspectos de las vidas de los personajes de Donna Leon.

Paseos por Venecia con Guido Brunetti emplea muchos de los elementos de las guías de viajes convencionales, como planos de cada una de las zonas recorridas, en las que se señalan con una línea los itinerarios que hay que seguir; o iconos fácilmente interpretables, como números que indican las paradas principales del recorrido, letras, flechas, asteriscos, etc. Toni Sepeda intercala breves explicaciones sobre los lugares visitados –siempre estrechamente relacionados con el personaje de Brunetti– y fragmentos de las novelas de Leon donde se describe el lugar en cuestión.

Por ejemplo, en el paseo número cuatro, «La comida y los Falier», la guía hace referencia a la pastelería Tonolo, una de las favoritas de los venecianos, que Donna Leon en *Pruebas falsas* llama «Romolo», a pesar de lo cual sigue siendo perfectamente identificable²⁶⁶. La autora de la guía explica dónde está situada esta pastelería, es decir, una información real, práctica y útil para los

²⁶⁶ Curiosamente, en *Veneno de cristal*, la pastelería aparece con su verdadero nombre, Tonolo: «Pasó por delante del Giustinian, cruzó a Fondamenta Foscarini y bajó hasta Tonolo, a tomar café y un pastel. Como apenas había almorzado, fueron dos pasteles: un cisne de nata y un minúsculo *éclair* de chocolate, suave como la seda» (Leon 2006a: 202).



turistas, y a continuación añade que Brunetti suele comprar los domingos en esta pastelería, una información basada en la ficción:

Lugar favorito de los venecianos que buscan un buen pastel es Tonolo, en una esquina próxima a Campo San Pantalon, establecimiento en el que Brunetti suele comprar los brioches para la familia los domingos por la mañana, y parada que acostumbran a hacer él y Paola cuando salen a comprar pan especial. (Sepeda 2008: 100)

Además, complementa estos datos con citas de distintas novelas de Donna Leon en las que se menciona este lugar (Sepeda 2008: 100-102) como, por ejemplo, ésta de *Pruebas falsas*:

Entraron juntos en la pastelería. Vianello pidió un café y un vaso de agua mineral y Brunetti movió la cabeza de arriba abajo sumándose a la petición. La vitrina estaba llena de los pasteles que tan bien conocía Brunetti: milhojas de crema, búlgaros de chocolate y los favoritos de Chiara, los cisnes rellenos de nata. El calor los hacía poco apetitosos por igual. (Leon 2004: 215)

De esta manera, la guía combina informaciones de interés general para el viajero con datos que sólo gustarán a los lectores de Donna Leon. *Paseos por Venecia con Guido Brunetti* se dirige específicamente al público lector de la serie del comisario Brunetti, porque todo en ella hace referencia al personaje de ficción que protagoniza las novelas. Esta guía pretende mostrar una Venecia no turística, la ciudad de los venecianos, donde cada lugar se relaciona con una anécdota personal o una vivencia, y que se sale de los recorridos turísticos habituales: de la estación de tren o *piazzale* Roma al puente de Rialto y, de ahí, a San Marcos. Toni Sepeda propone recorridos por barrios menos turísticos y calles menos transitadas; aunque, en la práctica, esto sea imposible en una Venecia siempre abarrotada de turistas.

La propia Donna Leon, que firma la introducción a la guía, reconoce que, cuando llegó a Venecia hace ya más de treinta años, iba siempre acompañada de amigos venecianos que le iban mostrando la ciudad y que la llevaban de un sitio a otro, ya que orientarse en Venecia le resultaba realmente difícil. Por esta razón sostiene que la mejor forma de visitar la ciudad es en compañía de un amigo veneciano que, en este caso, no es otro que Guido Brunetti:



Quienes vienen a Venecia de visita harían bien en buscarse un amigo veneciano que los guiara por las estrechas calles y les explicara aquí un hecho histórico y allá un episodio de su propia juventud, mientras refunfuña por los turistas o se para a tomar un *ombra*. Esta es la tarea que se ha impuesto *Paseos por Venecia*, que permitirá al lector transitar por la ciudad en compañía de un veneciano del que, con los años, se ha hecho amigo [...]. (Leon 2008b: 6)

De nuevo, como tantas otras guías turísticas, *Paseos por Venecia con Guido Brunetti* pretende llevar a sus lectores tras los pasos de «un auténtico veneciano». En una ciudad tan turística como Venecia, de la que se publican cada año cientos de guías e itinerarios, todos muy similares y que contienen las mismas informaciones y proponen los mismos recorridos, este tipo de guías literarias intenta alejarse de la visita tópica a la ciudad, asegurando que lo que va a mostrar es la Venecia que sólo conocen los venecianos; afirmación muy discutible, ciertamente, pues al fin y al cabo no dejan de ser guías turísticas. Además, en una ciudad en la que, por doquier, se venden «guías de Venecia escritas por auténticos venecianos que muestran lugares que sólo conocen los venecianos» es imaginable que, con tal difusión de los lugares secretos, quede ya poco por descubrir²⁶⁷.

Por otra parte, cabría plantearse si este tipo de guías no estarán contribuyendo a la desrealización o ficcionalización de la ciudad, al poner en el mismo plano la realidad y una serie de personajes y elementos puramente ficticios. En este sentido, podríamos preguntarnos, a partir de la afirmación de Marc Augé (2008: 111), si «la ciudad existe por el ámbito imaginario suscitado por ella y que retorna a ella». Todas estas imágenes creadas por la literatura –y otros lenguajes artísticos, como el cine, la pintura o el cómic– que se superponen a la realidad en el imaginario colectivo, hacen que «dentro del espacio urbano y del espacio social en general, la distinción entre lo real y la ficción se ha[ga] imprecisa» (Augé 2008: 129), de manera que «la ciudad-ficción» amenaza con hacer desaparecer a la ciudad real e histórica (Augé 2008:

²⁶⁷ Son muchas las guías que pretenden desvelar «los misterios de Venecia», los enigmas de una ciudad que «no se abre fácilmente al visitante o al observador» (Castellani 2011: 189), como *VeneziaEnigma*, obra del veneciano Alberto Toso Fei, o *La Venecia secreta de Corto Maltés*, que ya desde su título nos hace pensar que si algún secreto quedaba en Venecia, esta guía nos lo va a revelar.



112). Esta misma desrealización es la que convierte la ciudad en un mero decorado, un parque temático como Disneylandia:

«A che ora chiude Venezia?». È la frase, autentica, pronunciata qualche tempo fa da una bambina in visita turistica con i suoi genitori. Una bambina che, nella sua innocenza, ha già intuito, percepito la realtà del luogo. Una metafora inconsapevole ma perfetta di ciò che Venezia è già in buona parte diventata. [...]

Per i milioni di visitatori che ogni anno calano in Laguna, non c'è alcun dubbio: Venezia non è più, da tempo, una città, ma piuttosto uno straordinario parco tematico storico e naturalistico, legato anche al commercio e allo svago, in cui muoversi con le stesse logiche giornaliere seguite per un soggiorno a Disneyland. Per comprenderlo, non servono ricerche statistiche o sondaggi. Basta –come per la nostra bambina– la semplice osservazione dei loro comportamenti individuali e di gruppo durante la visita, che ci mostrano con chiarezza la percezione che essi hanno di Venezia e la conseguente negazione di essa come un vero centro urbano. (Tantucci 2011: 5-6)

Antes nos referíamos a los «fantasmas» de autores y personajes que pasean por las calles de Venecia. El filósofo Giorgio Agamben considera que la propia Venecia, poblada de fantasmas, ha devenido un espectro, un recuerdo de lo que fue en otro momento:

[...] Venezia non è più un cadavere, se essa in qualche modo ancora esiste, non può che essere necessariamente passata allo stadio che segue alla morte e alla decomposizione del cadavere. Questo stadio è lo spettro. Cioè quello di un morto che appare all'improvviso, preferibilmente nelle ore notturne, scricchiola e manda segnali, a volte anche parla, sia pure in modo non sempre intelligibile. [...]

Chi abita Venezia ha familiarità con questo spettro. Esso appare improvviso durante una passeggiata notturna quando, scavalcando un ponticello, lo sguardo scantona di lato lungo il rio immerso nell'ombra, dove una finestra lontana accende un barlume aranciato [...]. (Agamben 2011: 9-11)

Este espíritu de la ciudad se desvela sólo a los verdaderos conocedores de la urbe, a los enamorados de Venecia que, como el comisario Guido Brunetti, saben interpretar lo que queda de la ciudad histórica bajo el decorado para turistas en que se ha convertido:

Pero, para Brunetti, éstas eran las horas en las que más bella estaba la ciudad, las horas en las que él, veneciano hasta la médula, podía vislumbrar vestigios de la gloria de antaño. La noche ocultaba el musgo que cubría las escalinatas de los *palazzi* del Gran Canal, tapaba las grietas de las iglesias y disimulaba los desconchados de la yesería de las fachadas de los edificios



públicos. Al igual que muchas mujeres de cierta edad, la ciudad necesitaba de la penumbra para aparentar la belleza perdida. La barca que, de día, repartía detergente o coles, por la noche, era una forma nebulosa que navegaba hacia un destino misterioso. Las nieblas, tan frecuentes en estos días invernales, transformaban a personas y objetos y hasta podían convertir a los adolescentes melenudos que vagaban por las calles compartiendo un cigarrillo en misteriosos fantasmas del pasado. (Leon 1992: 44-45)

A pesar de que en las novelas de Donna Leon predomina una visión pesimista sobre la situación actual y el futuro de Venecia, vemos cómo el protagonista de la serie, el comisario Guido Brunetti, aún es capaz de detectar las huellas de la legendaria Serenísima que se ocultan bajo la Venecia real.

8. CONCLUSIONES

La idea de Venecia presente en el imaginario colectivo actual es el resultado de la superposición de numerosos tópicos, imágenes y relatos acumulados a lo largo de los siglos y difundidos a través de distintos medios, desde los primeros libros de viajes hasta la ficción contemporánea –en el ámbito de la literatura–, así como a través de otros lenguajes, como la pintura, el cine o la publicidad. El nombre de Venecia viene asociado a una serie de epítetos y leyendas que exaltan su glorioso pasado, las libertades y las diversiones sin parangón que ofrecía la ciudad, su incomparable belleza, y que han contribuido a generar una imagen mitificada de la ciudad. Esta imagen, construida fundamentalmente con los relatos de los viajeros que han visitado la ciudad de los canales en distintas épocas, ha tenido su reflejo en la literatura de ficción, cuyos autores han optado por continuar esta tendencia idealizadora, o bien han decidido destacar los aspectos negativos de la ciudad en un intento de desmitificación.

La representación de Venecia en la literatura de viajes y en la ficción ha ido modificándose a lo largo del tiempo debido, sobre todo, a los avatares históricos de la Serenísima. Si en la Edad Media lo que más llamaba la atención a los visitantes era el poder de la flota veneciana, que tenía su reflejo en el dominio del Adriático y en las posesiones territoriales de la República, así como en el control del comercio marítimo con el Mediterráneo oriental, y la riqueza de la ciudad y sus habitantes, que se ponía de manifiesto en cada ocasión, esta imagen irá cediendo paso a la de la ciudad festiva y decadente, pero aun así encantadora, en la época del *Grand Tour*. A pesar de que Venecia había perdido toda su influencia en la política internacional y de que ya no poseía ni una mínima parte de sus colonias, la ciudad de los canales seguía atrayendo a viajeros y curiosos por las maravillas que ofrecía: las fiestas del Carnaval, los juegos en los casinos, la disipación de las costumbres. Además de estas diversiones, Venecia tenía muchos atractivos ligados a la cultura: en los siglos XVII y XVIII era el centro musical de Europa, con importantes teatros de ópera donde estrenaban sus obras los mejores compositores, por toda la ciudad se representaban piezas teatrales y musicales, desde las plazas y las calles hasta los



teatros y los *ospedali*; además albergaba valiosas obras de arte, tanto arquitectónicas como pictóricas. Esta ciudad museo dará lugar, con el paso de los siglos y la implantación del turismo de masas a partir de mediados del siglo XX, a la imagen que hemos podido ver en dos de los autores de literatura de ficción contemporánea de nuestro corpus, Eduardo Mendoza y Donna Leon: la de la ciudad parque temático, una ciudad dedicada a la industria turística que pierde poco a poco su idiosincrasia para convertirse en un mero decorado.

A pesar de los cambios que se producen en la visión de la ciudad que transmiten escritores y viajeros, podemos detectar fácilmente una serie de elementos que se mantienen en las diversas representaciones de la ciudad, independientemente de la autoría, la finalidad, la época o el género literario del texto en cuestión, como los tópicos de la ciudad del amor o de la ciudad laberinto, o los que hacen referencia al espíritu comercial de los venecianos y a sus célebres fiestas.

Hay otros elementos, sin embargo, que se han perdido en la Venecia actual, mientras han surgido nuevas preocupaciones que acaban plasmándose en la literatura, como son la contaminación, la sobreexplotación turística y el riesgo que supone para Venecia la subida del nivel del mar y el cada vez más frecuente asalto del *acqua alta*. El resultado de la incorporación de estos fenómenos a la literatura es una visión pesimista de la realidad y el futuro de Venecia, como puede constatare en las novelas de Mendoza y Leon, aunque cada uno de los autores encare esta problemática de manera distinta: mientras que en *La isla inaudita* (1989) predomina el tono paródico, en la serie de novelas protagonizadas por el comisario Brunetti (1992-2014) se aprecia la crítica a la pasividad de las autoridades locales.

Las novelas *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier, *Stabat Mater* (2008) de Tiziano Scarpa y *Settecento* (2010) de Marcos Calveiro, al estar ambientadas en el pasado, en la época dorada de la Serenísima, aún pueden recuperar algunos elementos históricos que permiten presentar una imagen más positiva de la ciudad –el lujo de las fiestas, la atracción que suponía Venecia como importante centro musical, las visitas de célebres personajes europeos recibidos con todo el boato que la República era capaz de ofrecer...–, además



retoman tópicos de los libros de viajes de la época, como la organización política de la Serenísima, que tanto interesaba a los viajeros, con la constante amenaza del vigilante Consejo de los Diez. Puesto que la República veneciana llegó a su fin con las invasiones napoleónicas y la posterior unificación italiana, el motivo de la organización política de la Serenísima se ha perdido en la ficción contemporánea ambientada en la actualidad, y sólo ha sido «sustituida», en el caso de Donna Leon, por la preocupación que muestran los personajes ante la corrupción política de la Italia actual, que se extiende desde la administración local hasta las más altas esferas del Estado. En todo caso, podríamos establecer una relación entre las famosas *bocche dei leoni* en las que se depositaban denuncias anónimas y la constante vigilancia a que eran sometidos los súbditos de la República con las sospechas de muchos de los personajes de Donna Leon y su reticencia a tratar asuntos importantes por teléfono, puesto que piensan que el gobierno les vigila de cerca y espía todas sus conversaciones (Leon 1993: 240; 2001: 188-189; 2005: 191-192).

Como hemos visto, uno de los elementos que solían destacar los viajeros medievales de su paso por Venecia son las fiestas celebradas en la Serenísima. Estas fiestas, de carácter histórico o religioso, llamaban la atención de los forasteros por su magnificencia y por la cantidad de participantes y observadores que congregaban. Entre las festividades más comentadas, destaca la *Sensa*, la fiesta de la Ascensión, donde Venecia celebraba su matrimonio simbólico con el mar. También la *festa delle Marie*, que conmemoraba otro triunfo de Venecia en el Adriático, es mencionada por estos viajeros, que siempre explican el origen y significado de las celebraciones a las que asisten. Si en la Edad Media las fiestas venecianas conservaban aún sus antiguos contenidos y se vivían conscientemente, en el Barroco dominaron ya el lujo y la ostentación sobre la significación de la fiesta (Schreiber 1994: 64). Venecia aparece así convertida en un lujoso decorado en el que los ciudadanos escenifican, desde hace siglos, la misma comedia para el disfrute de los forasteros que visitan la ciudad con ocasión del Carnaval, como lamentan los personajes de *Settecento* de Marcos Calveiro (2010a: 107).



Hoy en día se siguen celebrando algunas de estas fiestas, como el famoso Carnaval, donde ya no tiene importancia la oposición entre el desenfreno carnavalesco y el periodo de Cuaresma que le sigue, sino que predomina el jolgorio callejero sobre cualquier simbolismo que este festejo tuviera en el pasado. Algo similar sucede con la Ascensión que se sigue celebrando cada año, pero que ya carece de la majestad que tuvo antaño. De hecho, en vez del *doge*, es el alcalde de Venecia el que, a bordo de una barca adornada con las enseñas de Venecia, repite el lanzamiento ritual del anillo en la *bocca di porto* de San Nicolò de Lido. Los juegos que se organizaban con ocasión de estas festividades hoy han desaparecido en su mayor parte, aunque sí se siguen haciendo regatas, una de las competiciones que más gustan a los venecianos.

Resulta curioso el hecho de que Donna Leon, que en sus veintitrés novelas presenta Venecia en diferentes épocas del año, sumida en el húmedo calor veraniego, en la explosión primaveral de las flores de los jardines particulares, engalanada para las fiestas navideñas, helada de frío en invierno o sumergida por el *acqua alta*, no ambiente ninguna de las entregas de la serie Brunetti durante el célebre Carnaval veneciano, que aún sigue atrayendo a público procedente de todos los rincones del mundo. La máscara, que oculta la identidad de quien la lleva y le permite cometer todo tipo de tropelías, y que ha sido explotada por otros escritores para ocultar la identidad del criminal, como hemos visto en *Settecento* (Calveiro 2010a: 55), y que también encontramos en *La Tempestad* (1997) de Juan Manuel de Prada (1999: 31-32) o incluso en la adaptación televisiva de la serie Brunetti (*cfr.* Peñalta Catalán 2014: 165-166; Rothmund y Von Castelberg, *crs.*, 2000-: temp. 4, ep. 2), no aparece en las novelas de Donna Leon, salvo como objeto de consumo, *souvenir made in China* que compran los extranjeros como recuerdo de su paso por la ciudad de los canales.

Otros tópicos de Venecia creados y explotados por los viajeros han llegado a la ficción contemporánea en forma de parodia, como es la caracterización de Venecia como ciudad del amor. En la ciudad de los siglos XVII y XVIII, tal y como la describen los viajeros del *Grand Tour* que la visitan en esta época y como aparece también representada en las novelas de Carpentier, Scarpa y



Calveiro, eran muy frecuentes –y sencillos– los encuentros amorosos entre hombres y mujeres fuera del matrimonio. La fama de las cortesanas venecianas traspasaba fronteras, y son muchos los viajeros que se refieren a ellas en esta época, como Charles de Brosses o Leandro Fernández de Moratín, por citar sólo a algunos. También las religiosas jóvenes o las huérfanas de los *ospedali* ejercían una fuerte atracción sobre los hombres, algo que no deja de reseñar Jean-Jacques Rousseau. En las obras de ficción mencionadas no se pasa por alto este detalle, y continuamente se nos ofrecen ejemplos de la libertad de costumbres en lo que a las relaciones sexuales se refiere. En *Stabat Mater* (2008) aparece una monja o una huérfana dando a luz (Scarpa 2010: 27) –Cecilia, la narradora, no llega a averiguar de quién se trata–; en *Concierto barroco* (1974) vemos cómo los protagonistas, encabezados por Vivaldi, se adentran durante las horas de la noche en el Ospedale della Pietà y son recibidos afectuosamente por monjas y huérfanas, e incluso se produce algún escarceo amoroso entre uno de los músicos, Domenico Scarlatti, y una huérfana (Carpentier 2002: 51). También en *Settecento* (2010) asistimos al descubrimiento de la sexualidad por parte de Caterina (Calveiro 2010a: 123-124) y al enamoramiento de Aldo (Calveiro 2010a: 64-66), y uno de los personajes de la historia es el joven Giacometto Casanova, el que devendrá prototipo de esta «Venecia, ciudad del amor».

Las escenas eróticas podían producirse en cualquier lugar, desde la cabina de una góndola, como explica Charles de Brosses (1931: 170-171), hasta en una iglesia, como hemos visto en la novela de Marcos Calveiro (2010a: 114-115, 117), pasando, por supuesto, por el palco de un teatro durante una representación de ópera, como describe Alejo Carpentier (2002: 41) en un pasaje ciertamente cómico e hiperbólico de *Concierto barroco*.

Esta imagen de la ciudad de los enamorados, tan explotada por la publicidad turística, es parodiada por Eduardo Mendoza en *La isla inaudita*. Mendoza nos presenta la Venecia de los enamorados desde dos puntos de vista diferentes, aunque no exentos de ironía. Por una parte, tenemos la imagen de postal, estereotipada, con los enamorados contemplando la luna reflejada en el agua de los canales en la noche de bodas de Charlie Dolabella y su esposa



(Mendoza 2008: 169). Por otra parte, se nos ofrece una imagen mucho más descarnada de Venecia como ciudad del amor, en un claro intento de desmitificarla, a través de la parodia y lo grotesco (Mendoza 2008: 98-99). En las novelas de Donna Leon, sin embargo, no encontramos referencias al tópico de la ciudad del amor, por lo que, si tenemos en cuenta que tampoco hacía uso de la máscara ni del Carnaval como elementos argumentales en sus novelas, podemos concluir que su obra trata de huir de los tópicos más difundidos sobre Venecia, aunque inevitablemente siga insistiendo en otros.

El resultado de la parodia, de la crítica y de la huida de los motivos tradicionalmente más repetidos en la representación de la ciudad es la aproximación a una Venecia más real –que tiende a la desmitificación como consecuencia de la sobreexplotación turística, la contaminación del agua de los canales o la pérdida de autenticidad en las que tanto insisten los autores– que, sin embargo, convive con una Venecia mítica –que tiene aún su reflejo en la literatura, como hemos visto en las novelas de Carpentier, Scarpa y Calveiro– que sigue atrayendo a millones de turistas cada año.

La comparación de Venecia con un laberinto es un lugar común que está presente tanto en los libros de viajes como en las obras de ficción. La peculiar estructura urbanística de Venecia forma parte de su atractivo y, aunque resulte tremendamente engorrosa para los desplazamientos, incluso para aquellos que saben orientarse en sus callejones, hay quienes la consideran una diversión más de las que ofrece la ciudad. En esta línea podríamos situar uno de los elementos que nos ha permitido establecer el contraste entre las novelas de Eduardo Mendoza y Donna Leon: la relación del protagonista con la ciudad, el conocimiento que tenga de la misma, repercutirá en que su experiencia sea fundamentalmente positiva o negativa. Mientras que Fábregas, el protagonista de *La isla inaudita* (1989), se pierde en las calles de la ciudad, no es capaz de orientarse para llegar a los lugares a los que le ha llevado María Clara previamente, acaba comiendo en restaurantes caros y de ínfima calidad, se moja con la lluvia y el *acqua alta* e incluso es asaltado por una panda de maleantes, el comisario Brunetti se mueve como pez en el agua por una ciudad que conoce perfectamente, cuyo plano lleva impreso en su memoria, sabe escoger siempre



el mejor itinerario –el más rápido, el más discreto, el menos frecuentado por los turistas– para llegar al lugar deseado y convierte su conocimiento de la ciudad en una ventaja con respecto a los criminales, que suelen venir de fuera de Venecia y, por lo tanto, carecen de la habilidad necesaria para escabullirse fácilmente o para perseguir a Brunetti.

Con la finalidad de orientar los flujos turísticos a través del complejo tejido urbano de Venecia, encontramos por toda la ciudad carteles indicativos que señalan la dirección que hay que tomar para llegar a San Marcos, Rialto, la Academia, la estación de ferrocarril o *piazzale* Roma, principales puntos de origen y destino de los itinerarios de los viajeros que visitan Venecia. De esta manera, se canaliza todo el tráfico de turistas por unas pocas calles y hacia unas «atracciones determinadas», mientras que el resto de la ciudad permanece inexplorada por la mayor parte de los visitantes. Para Enrico Tantucci (2011: 28-29), ésta es una de las muchas características que permiten identificar a la Venecia actual con un parque temático: «Il resto della città rimane sostanzialmente ignorato dal turista giornaliero, come fosse la periferia del parco tematico e dunque priva di attrattive per chi ha le ore contate».

Cuando consigue alejarse de las zonas abarrotadas por los turistas, Brunetti es capaz de seguir apreciando la belleza de su ciudad; por eso las descripciones más positivas las hace cuando se encuentra en lugares solitarios, cuando contempla la ciudad desde el agua o durante la noche, cuando las calles de Venecia quedan desiertas.

Retomando las teorías sobre la legibilidad de la ciudad que hemos planteado en el marco teórico de este trabajo, cabría preguntarse si Venecia es una ciudad legible. La cantidad de textos que han ido describiendo y, al mismo tiempo, generando una proyección estético-literaria de la ciudad que se ha difundido ampliamente y que, a su vez, ha influido en los viajeros y en los escritores que han reutilizado los temas y tópicos de textos anteriores para reelaborar su propia versión de Venecia, han convertido la ciudad en un palimpsesto sobre el que se acumulan multitud de presencias: esos fantasmas de los que hablaban Giorgio Agamben (2011: 9-11) y Marc Augé (2008: 109), y que el comisario Brunetti también detectaba en las misteriosas horas nocturnas



(Leon 1992: 45). Para el paseante conocedor de esta tradición textual de Venecia, la ciudad se abrirá como un libro en el que cada espacio, cada edificio, le llevará a una historia determinada, a un recuerdo propio o ajeno, que facilitará la interpretación de la ciudad. Para el visitante poco informado, Venecia es una ciudad llena de hitos –o mojones (Lynch 2006: 63-64)– fácilmente reconocibles, pues las imágenes de la *Piazza*, de la Basílica de San Marcos, del Palacio Ducal, de los puentes de Rialto y de los Suspiros, de las góndolas y las máscaras venecianas han circulado profusamente a través de la pintura, la fotografía, el cine y la publicidad.

Cada uno de estos mojones ha devenido un icono de la ciudad de los canales, una marca comercial que se distribuye en forma de *souvenir* y que ha sido explotada por el arte, los medios de comunicación y la publicidad hasta la saciedad, contribuyendo a la conversión de Venecia en un producto de consumo²⁶⁸, algo criticado continuamente por los protagonistas de las novelas de Donna Leon y también por amplios sectores de la ciudad –a lo largo de esta investigación hemos citado cantidad de bibliografía al respecto, elaborada por los primeros afectados por este proceso, que son los propios venecianos.

En oposición a estos elementos urbanos identificables, cargados de significados y fácilmente interpretables por el paseante-lector, el trazado urbano de Venecia dificulta tremendamente la lectura de la ciudad para el forastero. El tópico de la ciudad laberinto, tan repetido a lo largo de los siglos, cobra especial relevancia a la hora de leer la ciudad, y nos permite establecer una clara diferencia entre el paseante familiarizado con el paisaje urbano –sea éste veneciano, residente o visitante habitual– y el viajero ocasional, que recalca por primera vez en Venecia. Se demuestran así complementarias las visiones de Venecia que transmiten los protagonistas de Donna Leon y Eduardo Mendoza, el primero un auténtico veneciano que conoce la ciudad a la perfección y el segundo, un turista –poco común, eso hay que reconocerlo, aunque se empeñe en adquirir una guía de la ciudad e ir visitando todos los palacios reseñados–

²⁶⁸ El propio nombre de Venecia se ha convertido en una marca comercial. Venecia es un concepto o una imagen que trata de asociarse a los más diversos productos para dotarlos de un aura de prestigio. Muchas ciudades compiten por parecerse a Venecia; no hay más que revisar las interminables listas de urbes que adoptan calificativos relacionados con la Serenísima: «la Venecia del Norte», «la Venecia de África», «la Venecia de Flandes», «la Venecia china», etc. (cfr. Libertad Digital 2011; Redondo 2014).



que no logra orientarse ni encontrar puntos de referencia en su deambulación por Venecia.

Ejemplos de estas dos lecturas e interpretaciones posibles de la ciudad, la de quien la conoce y la del foráneo, los hemos encontrado a lo largo de esta investigación en las novelas analizadas, donde la pluralidad de puntos de vista de los personajes nos ha permitido acceder a distintas formas de recorrer, leer y experimentar la ciudad. Para los personajes llegados de fuera, la ciudad se presenta como un auténtico laberinto en el que se pierden, como le sucedía a Aldo en *Settecento*, y donde es difícil encontrar lo que se busca e incluso repetir los recorridos realizados previamente, como tantas veces intenta en vano el señor Fábregas en *La isla inaudita*. Sólo un verdadero veneciano es capaz de interpretar adecuadamente su ciudad, de elegir las mejores rutas para llegar a los lugares más apartados o significativos, como vemos en el caso del comisario Brunetti, protagonista de la serie de novelas policiacas de Donna Leon. Muchas veces, estos personajes venecianos, buenos conocedores de la ciudad, se erigen en guías de los visitantes y les ayudan a encontrar su destino, como Carlo Torttoni –trasunto del dramaturgo Carlo Goldoni–, que acompaña a Aldo a la casa de Vivaldi en *Settecento* de Marcos Calveiro; o asumen el papel de cicerones de los visitantes, como el propio Vivaldi, que conduce de un lugar a otro a sus invitados extranjeros en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier, y María Clara, que lleva a Fábregas a iglesias, islas y restaurantes poco conocidos o no frecuentados por los turistas, en *La isla inaudita* de Eduardo Mendoza.

En todos estos casos, el guía veneciano se convierte en un intérprete que ayuda al forastero a leer la ciudad. Si en las novelas de Donna Leon Brunetti no suele adoptar este rol, sí que lo hace en la guía elaborada por Toni Sepeda *Paseos por Venecia con Guido Brunetti* (Leon 2008b: 6). En este caso, vemos cómo se trasciende el plano de la ficción para poner en paralelo la Venecia real con la recreada por Donna Leon. Brunetti, un personaje de ficción, hará de intérprete al viajero real, ayudándole así a leer el texto de Venecia, pero una Venecia ficcionalizada, al fin y al cabo, por muchos detalles reales que en ella podamos encontrar, puesto que la recorreremos siguiendo los pasos de un personaje literario. ¿Se convierte así el texto urbano de Venecia en un texto de



ficción? ¿No contribuye Donna Leon de esta manera a la banalización, a la «disneylandización» de Venecia, proceso con el que se muestra tan crítica en sus novelas? Esta idea nos lleva inevitablemente a otra, ya comentada a lo largo de este trabajo, que es la consideración de Venecia como un mero decorado para turistas, es decir, una ficción arquitectónica.

El Aldo de *Settecento* ya se refería al carácter de decorado de la ciudad y a la ficción representada por todos sus habitantes, cuyo enmascaramiento, literal y figurado, representaba a la perfección el espíritu veneciano (Calveiro 2010a: 157). También el doctor Pimpom, en *La isla inaudita*, explicaba al señor Fábregas esta deriva de la ciudad (Mendoza 2008: 190). Desde la novela de Mendoza, publicada en 1989, hasta la serie de Leon, que se extiende desde 1992 hasta la actualidad, con una entrega cada año, Venecia ha pasado de ser una «engañifa arquitectónica» (Mendoza 2008: 190) a convertirse en una «Disneylandia» (Leon 1995: 53). Esta «parquetematización» o «disneylandización» de la ciudad (Brunel 2006; Tantucci 2011) que ya aparecía apuntada en *La isla inaudita*, es duramente criticada por Donna Leon a lo largo de toda su obra. Así, cuanto más se aproximan los argumentos de las novelas a la actualidad y a la realidad de Venecia, más pesimistas se muestran sus protagonistas.

Esta imagen de Venecia en peligro también la encontramos, y cada vez con más frecuencia, en los medios de comunicación. Continuamente se nos anuncia en grandes titulares la «muerte de Venecia», que «el turismo de masas desbocado ha robado el alma de la ciudad y su ecosistema tradicional para convertirla en un parque temático que es a la vez, su sustento y su tragedia» (Ordaz 2014) o que «la corrupción y la expansión del turismo dan la puntilla a Venecia» (Ordaz y Fernández 2014b). No es la primera vez que nos enfrentamos a estos mensajes alarmistas. Ya hemos mencionado la *Oda a Venecia* (1818) de Lord Byron, en la que lamentaba la lenta decadencia de Venecia y su inexorable desaparición bajo las olas del mar, y no podemos dejar de nombrar al poeta y novelista Jean Lorrain (1855-1906) y su llamamiento a salvar Venecia a raíz del derrumbamiento del *campanile* de San Marcos en 1902; sin embargo, el que podríamos considerar tópico de «la ciudad en peligro» o «la ciudad moribunda» no se presentaba de manera generalizada. Quizá, en las últimas décadas del



siglo XX y el inicio del siglo XXI, estemos asistiendo al nacimiento de un nuevo tópico literario sobre Venecia, aquel que pone de manifiesto sus problemas y sus riesgos actuales y que se muestra crítico con lo que sucede, desmitificando de esta manera la imagen de Venecia construida a lo largo de los siglos o, mejor, de las múltiples *venecias* que hemos ido encontrando a lo largo de este recorrido: la Serenísima República en la gloria de su dominio marítimo y militar; la ciudad de los aventureros y los comerciantes que traían productos exóticos de Oriente; la Venecia de las fiestas, de la libertad de costumbres, que ofrecía todo tipo de diversiones al viajero; la ciudad de la música, el teatro y el arte; la ciudad romántica, decadente pero encantadora. No obstante, y como sucedía en ocasiones previas, esta nueva imagen no sustituiría a las anteriores, sino que vendría a sumarse a las otras, a superponerse sobre la ciudad, creando una nueva capa y añadiendo complejidad a la ya rica imagen de Venecia.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Fuentes primarias

Memorias y correspondencia

- BROSSES, Charles de (1836): *L'Italie il y a cent ans ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740; par Charles de Brosses, publiées pour la première fois sur les manuscrits autographes, par M. R. Colomb*. París: Alphonse Levavasasseur, Libraire.
- BROSSES, Charles de (1931): *Lettres familières sur l'Italie*, vol. 1. Publiées d'après les manuscrits avec une introduction et notes par Yvonne Bezard. París: Librairie de Paris / Firmin-Didot et Cie.
- BROSSES, Charles de (2011): *Cartas confidenciales sobre Italia*. Edición y traducción de Eduardo Gil Bera. Prólogo de Stendhal. Madrid: Antonio Machado Libros.
- BYRON, George Gordon Byron, Lord (1999): *Débil es la carne. Correspondencia veneciana (1816-1819)*. Selección de Jaime Gil de Biedma. Edición, traducción y prólogo de Eduardo Mendoza. Barcelona: Tusquets.
- CASANOVA, Giacomo (1982): *Memorias*, tomo I. Traducción de Gloria Camarero. Madrid: Aguilar.
- CHATEAUBRIAND, François de (1998): *Mémoires d'outre-tombe*, vol. IV. París: Garnier.
- COMMYNES, Philippe de (2001): *Mémoires*. Introduction, édition, notes et index de Joël Blanchard. Avec la collaboration de Michel Quereuil pour le glossaire. París: Le livre de poche, col. «Lettres gothiques».
- COMMYNES, Philippe de (2004): *Mémoires*. Traduit de l'ancien français par Joël Blanchard. Présentation de Joël Blanchard. París: Pocket, col. «Agora».
- GIBBON, Edward (1949): *Autobiografía*. Traducción de Antonio Dorta. Madrid: Espasa-Calpe, col. «Austral».
- GIBBON, Edward (1956): *The Letters of Edward Gibbon*, vol. 1 (1750-1773). Edited by J. E. Norton. Londres: Cassell and Company LTD.



- GOLDONI, Carlo (1787): *Mémoires de M. Goldoni, pour servir a l'histoire de sa vie, et a celle de son théâtre. Dediés au Roi*, 2 vols. París: Chez la Veuve Duchesne.
- PETRARCA, Francesco (2004a): *Epystole seniles*. Roma: Biblioteca Italiana.
- PETRARCA, Francesco (2004b): *Epistole senili*. Traduzione di Giuseppe Fracassetti. Roma: Biblioteca Italiana.
- PRATT, Hugo; y PETITFAUX, Dominique (2012): *Hugo Pratt: El deseo de ser inútil. Recuerdos y reflexiones. Conversaciones con Dominique Petitfaux*. Traducción de Gabriel García Santos. Almería: Confluencias.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1845): *Les Confessions*. París: Charpentier.

Libros y guías de viaje

- ALTAÏR (2007): «Guía: Venecia». *Altaïr: Venecia, el imperio del mar*, núm. 50, Segunda época, noviembre y diciembre de 2007, pp. 117-129.
- BARBARO, Iosafa (1583): «Di messer Iosafa Barbaro, gentiluomo veneziano, il viaggio della Tana e nella Persia», en Giovanni Battista Ramusio, *Delle navigationi et viaggi*, ff. 92-111. Venecia: s.e.
- BREWER, Stephen (2006): *Venice day by day*. Nueva Jersey: Wiley.
- BURNEY, Charles (1773): *The Present State of Music in France and Italy: or, The Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*. Londres: T. Becket and Co. Strand.
- CLARI, Robert de (1924): *La conquête de Constantinople*. Éditée par Philippe Lauer. París: Librairie Ancienne Édouard Champion.
- CLARI, Robert de (1952): «La conquête de Constantinople», en *Historiens et chroniqueurs du Moyen Age: Robert de Clari, Villehardouin, Joinville, Froissart, Commynes*, pp. 9-81. Édition établie et annotée par Albert Pauphilet. Textes nouveaux commentés par Edmond Pognon. París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade».
- DICKENS, Charles (2002): *Estampas de Italia*. Traducción de Ángela Pérez. Barcelona: Alba Editorial.
- ENRÍQUEZ DE RIBERA, Fadrique, Marqués de Tarifa (2001): *Viaje a Jerusalén*. Transcripción y edición anotada del Manuscrito 9.355 de la BNE por María



- del Carmen Álvarez Márquez, en Pedro García Martín (coord.), *Paisajes de la Tierra Prometida. El Viaje a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera*. Madrid: Miraguano.
- FUGA, Guido; y VIANELLO, Lele (2007): *La Venecia secreta de Corto Maltés. Itinerarios fantásticos y ocultos de Corto Maltés en Venecia*. Traducción de Manel Domínguez. Barcelona: Norma editorial.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2009): *Viaje a Italia*. Traducción de Manuel Scholz Rich. Barcelona: Ediciones B, col. «Zeta Bolsillo».
- GÓMEZ DE LAS CORTINAS, Cristina (coord.) (2011): *24 paseos por Venecia*. Madrid: El País-Aguilar.
- JAMES, Henry (2008): *Horas venecianas*. Introducción, traducción y notas de Miguel Ángel Martínez-Cabeza. Madrid: Abada.
- LASSELS, Richard (1698): *An Italian Voyage, or a Compleat Journey through Italy, in Two Parts. With the Characters of the People, and the Description of the Chief Towns, Churches, Monasteries, Tombs, Libraries, Pallaces, Villa's, Gardens, Pictures, Statues and Antiquities. As also, of the Interest, Goverment, Riches, Force, etc. of all the Princes. With Instructions concerning Travel*. Londres: Richard Wellington.
- MÉZIÈRES, Philippe de (1969): *Le Songe du Vieil Pelerin*, 2 vols. Edited by G. W. Coopland. Cambridge: Cambridge University Press.
- MISSION, Maximilien (1727): *Nouveau voyage d'Italie. Avec un Mémoire contenant des Avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage. Quatrieme edition, Plus ample & plus correcte que les précédentes; & enrichie de nouvelles figures*, 2 vols. La Haya: Chez Henry van Buideren.
- MONTAIGNE, Michel de (1962): *Journal de voyage en Italie: par la Suisse et l'Allemagne*, en *Œuvres complètes*, pp. 1101-1342. París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade».
- MORATÍN, Leandro Fernández de (1988): *Viaje de Italia*. Barcelona: Laertes.
- MORRIS, Jan (2008): *Venecia*. Traducción de Concha Cardeñoso. Barcelona: RBA.
- MOURET, Jean-Noël (2002): *Le goût de Venise*. Textes réunis et présentés par Jean-Noël Mouret. París: Mercure de France.



- RAMUSIO, Giovanni Battista (1583): *Delle navigationi et viaggi. Raccolto gia da M. Gio. Battista Ramusio. Et hora in questa nuova editione accresciuto: nel quale si contengono L'Historia delle cose de Tartari, & diversi fatti de' loro Imperatori, descritta da M. Marco Polo Gentil' huomo Venetiano, & da Hayton Armeno. Varie descrittioni di diversi autori, et il viaggio della Tana*. Venecia: s.e.
- RUEDA, Gonzalo (2009): *Petits Tours. Diarios de viaje por Grecia, Italia y Croacia*. Barcelona: Estudiosos del tema.
- SAMMARTINI, Tudy (2007): *Venecia: Cuaderno de viaje*. Introducción de Stéphane Denis. Dibujos de Fabrice Moireau. Traducción de Atalaire. Madrid: Anaya, col. «Anaya Touring Club».
- SANSOVINO, Francesco (1611): *Delle cose notabili che sono in Venetia. Libri due ne quali ampiamente, e con ogni verità, si contengono Vsanze antiche, Habiti & vestiti, Officii e Magistrati, Vittorie illustri, Senatori famosi, Huomini letterati, Principi e vita loro, Tutti i Patriarchi, Musici di piu sorti, Fabriche e Palazzi, Scultori e loro opere, Pittori & pitture. Con la sua tavola da trovare le materie, e le historie con ogni commodità*. Venecia: Per Comin da Trino di Monferrato.
- SCARPA, Tiziano (2008): *Venezia è un pesce: Una guida*. Milano: Feltrinelli.
- SEPEDA, Toni (2008): *Paseos por Venecia con Guido Brunetti*. Prólogo de Donna Leon. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral.
- TAFUR, Pero (1982): *Andanças e viajes de un hidalgo español (1436-1439)*. Estudio y descripción de Roma por José Vives Gatell; y presentación, edición, ilustraciones y notas por Marcos Jiménez de la Espada. Con una presentación bibliográfica de Francisco López Estrada; e índices onomástico, toponímico y de materias por Carmen Sáez, Rafael Morales y Juan Luis Rodríguez. Barcelona: Ediciones El Albir.
- TOSO FEI, Alberto (2004): *VeneziaEnigma. Tredici secoli di cronache, misteri, curiosità e straordinarie vicende tra storia e mito*. Treviso: Elzeviro.
- TWAIN, Mark (1993): *Un yanqui por Europa camino de Tierra Santa*. Traducción de P. Elías. Barcelona: Laertes.



VILLEHARDOUIN, Geoffroy de (1828): *Chronique de la prise de Constantinople par les francs, écrite par Geoffroy de Ville-hardoin, maréchal de Champagne et de Roumanie, suivie de la continuation de Henri de Valenciennes, et de plusieurs autres morceaux en prose et en vers, relatifs à l'occupation de l'Empire Grec par les Français au treizième siècle. Avec notes et éclaircissements par J.-A. Buchon.* París: Chez Verdière, col. «Chroniques Nationales Françaises», vol. III.

Literatura de creación: narrativa, teatro, poesía, cómic

BORDAS, Jordi; y MARTÍN DE POZUELO, Eduardo (2011): *El Experimento Barcelona: La conspiración italiana que acabó con el Liceo y La Fenice.* Barcelona: Planeta.

BYRON, George Gordon Byron, Lord (1905): «Ode on Venice», en *The Works of Lord Byron*, vol. 4, pp. 193-200. Edited by Ernest H. Coleridge y Rowland E. Prothero. Londres: John Murray.

CALVEIRO, Marcos (2010a): *Settecento.* Vigo: Xerais.

CARPENTIER, Alejo (2002): *Concierto barroco.* Madrid: Alianza.

CAZOTTE, Jacques (1979): *Le Diable amoureux.* Chronologie, préface, notes et bibliographie par Max Milner. París: Garnier-Flammarion.

D'ANNUNZIO, Gabriele (1908): *La Nave.* Milán: Fratelli Treves Editori.

FAZI, Mélanie (2008): «La cité travestie», en *Notre-Dame-aux-Écailles*, pp. 13-25. París: Gallimard, col. «Folio science-fiction».

GALA, Antonio (2008): *Los papeles de agua.* Barcelona: Planeta.

GAUTIER, Théophile (1981): «La Morte amoureuse», en *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, pp. 75-116. Édition de Jean Gaudon. París: Gallimard, col. «Folio classique».

GIMFERRER, Pere (2010): *Fortuny.* Prólogo de Octavio Paz. Traducción de Basilio Losada. Barcelona: BackList.

GOLDMAN, William (2010): *Los gondoleros silenciosos.* Traducción de Mercedes Herrera. Barcelona: Ático de Libros.

LEON, Donna (1992): *Muerte en La Fenice.* Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, 2007.



- LEON, Donna (1993): *Muerte en un país extraño*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2008.
- LEON, Donna (1994): *Vestido para la muerte*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2010.
- LEON, Donna (1995): *Muerte y juicio*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- LEON, Donna (1996): *Acqua alta*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2009.
- LEON, Donna (1997): *Mientras dormían*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2010.
- LEON, Donna (1998): *Nobleza obliga*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2010.
- LEON, Donna (1999): *El peor remedio*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2011.
- LEON, Donna (2000): *Amigos en las altas esferas*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- LEON, Donna (2001): *Un mar de problemas*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2007.
- LEON, Donna (2002): *Malas artes*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2010.
- LEON, Donna (2003a): *Justicia uniforme*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2008.
- LEON, Donna (2004): *Pruebas falsas*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2007.
- LEON, Donna (2005): *Piedras ensangrentadas*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2010.
- LEON, Donna (2006a): *Veneno de cristal*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2011.
- LEON, Donna (2007): *Líbranos del bien*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2009.
- LEON, Donna (2008a): *La chica de sus sueños*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2010.



- LEON, Donna (2009): *La otra cara de la verdad*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral.
- LEON, Donna (2010): *Cuestión de fe*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2011.
- LEON, Donna (2011): *Testamento mortal*. Traducción de Vicente Villacampa. Barcelona: Seix Barral, col. «Booket», 2012.
- LEON, Donna (2012a): *La palabra se hizo carne*. Traducción de Beatriz Iglesias Lamas. Barcelona: Seix Barral.
- LEON, Donna (2012b): *Las joyas del paraíso*. Traducción de Maia Figueroa Evans. Barcelona: Seix Barral.
- LEON, Donna (2013): *El huevo de oro*. Traducción de Maia Figueroa Evans. Barcelona: Seix Barral.
- LEON, Donna (2014): *Muerte entre líneas*. Traducción de Maia Figueroa Evans. Barcelona: Seix Barral.
- MANN, Thomas (2002): *La muerte en Venecia*. Traducción de Juan del Solar. Madrid: El País, col. «Clásicos del siglo XX».
- MENDOZA, Eduardo (2008): *La isla inaudita*. Barcelona: Seix Barral.
- ODOJEWSKI, Włodzimierz (2009): *Una temporada en Venecia*. Traducción de Katarzyna Olszewska Sonnenberg. Barcelona: Minúscula.
- PRADA, Juan Manuel de (1999): *La tempestad*. Barcelona: Planeta, col. «Booket».
- PRATT, Hugo (2010): *Corto Maltese: Favola di Venezia*. Prefazione di Marco Steiner. Lausana / Bolonia: Rizzoli Lizard.
- SAINT-RÉAL, César Vichard de, Abate (1674): *Conjuration des Espagnols contre la Republique de Venise en l'année M. DC. XVIII*. París: Chez Claude Barbin.
- SCARPA, Tiziano (2010): *Stabat Mater*. Torino: Einaudi.
- SHAKESPEARE, William (1975a): *El mercader de Venecia*, en *Obras inmortales*, pp. 187-261. Traducción de Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid: Edaf, col. «Los maestros de la literatura inglesa».



- SHAKESPEARE, William (1975b): *Otelo*, en *Obras inmortales*, pp. 537-632. Traducción de Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid: Edaf, col. «Los maestros de la literatura inglesa».
- SHAKESPEARE, William (2014): *Much Ado about Nothing* [en línea]. Virginia: Open Source Shakespeare / George Mason University. En: <http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=muchado> [Consulta: 07/09/2014].
- VOLTAIRE, François-Marie Arouet (2003): «Cándido o el optimismo», en *Cándido y otros cuentos*, pp. 49-150. Traducción de Antonio Espina. Madrid: Alianza.

Filmografía

- ALLEN, Woody (dir.) (1996): *Everyone Says I Love You*. Estados Unidos: Miramax Films / Buena Vista Pictures / Magnolia Productions.
- CAMPBELL, Martin (dir.) (2006): *Casino Royale*. Reino Unido / República Checa / Estados Unidos / Alemania / Bahamas: Columbia Pictures / Eon Productions / Casino Royale Productions.
- CORBIAU, Gérard (dir.) (1994): *Farinelli*. Francia / Italia / Bélgica: Stéphan Films / MG / Italian International Film.
- GUILLERMOU, Jean-Louis (dir.) (2006): *Antonio Vivaldi, un prince à Venise*. Francia: Vivaldi Productions / Ila Palma / Groupe Méditerranéenne de Participations.
- HENCKEL VON DONNERSMARCK, Florian (dir.) (2010): *The Tourist*. Estados Unidos / Francia / Italia: GK Films / Spyglass Entertainment / Brinbaum Barber.
- MARABINI, Liana (dir.) (2009): *Vivaldi, the Red Priest*. Italia: Liamar Media World / Condor Pictures.
- MINGHELLA, Anthony (dir.) (1999): *The Talented Mr. Ripley*. Estados Unidos: Miramax International / Paramount Pictures / Mirage Enterprises.
- PÉRIER, Etienne (dir.) (1989): *Rouge Venise*. Francia / Italia: Cléa Productions / Président Films / Reteitalia.



- RADFORD, Michael (dir.) (2004): *The merchant of Venice*. Estados Unidos / Italia / Luxemburgo / Reino Unido: Movision / UK Film Council / Film Fund Luxembourg.
- ROTHERMUND, Sigi; y VON CASTELBERG, Christian (crs.) (2000-): *Donna Leon: Commissario Brunetti*. Alemania: TPI, teamWorks.
- SALERNO, Enrico Maria (dir.) (1970): *Anonimo veneziano*. Italia: Ultra Film.
- SCHRADER, Paul (dir.) (1990): *The Comfort of Strangers*. Estados Unidos / Italia / Reino Unido: Erre Produzioni / The Rank Organisation / Reteitalia.
- SPIELBERG, Steven (dir.) (1989): *Indiana Jones and the Last Crusade*. Estados Unidos: Lucas Films / Paramount Pictures.
- VISCONTI, Luchino (dir.) (1954): *Senso*. Italia: Lux Film.

9.2. Fuentes secundarias: teoría, historia y crítica

- ACKROYD, Peter (2010): *Venice: Pure City*. Londres: Vintage Books.
- ACOSTA, Leonardo (1981): *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas.
- AGAMBEN, Giorgio (2011): *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- ALBERTON, Angela Maria (2011): *La sedia del Florian*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- ALÉN, María del Pilar (2010): «Música y catedrales: las “óperas” de Buono Chiodi, un singular legado al margen del culto religioso». *SEMATA. Ciências Sociais e Humanidades*, vol. 22, pp. 473-494.
- ALIUSMODI, Associazione (2000): *Venezia e le sue lagune. Patrimonio dell'Umanità: dialogo di culture, quale futuro?* [en línea]. En: <http://www.venicethefuture.com/maps/it/mappa> [Consulta: 24/09/2014].
- AMADORI, Gianluca (2003): *Per quattro soldi. Il giallo della Fenice dal rogo alla ricostruzione*. Roma: Editori Riuniti.
- AMENDOLA, Giandomenico (2000): *La ciudad postmoderna: Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Traducción de Marisa García Vergaray y Paolo Sustersic. Madrid: Celeste.



- ANDRADES GÓMEZ, Andrés (2001): «El I Marqués de Tarifa: Peregrino y turista en Tierra Santa» [en línea]. *Aljaranda. Revista de estudios tarifeños*, año XI, núm. 42, tercer trimestre, septiembre 2001. En: <http://www.tarifaweb.com/aljaranda/num42/art1.htm> [Consulta: 02/10/2012].
- ANDRÉS ARGENTE, Josefina de (2011): «Donna Leon: un “relajante” compromiso», en Josefina de Andrés Argente y Rosa García Rayego (eds.), *Las damas negras: novela policiaca escrita por mujeres*, pp. 199-215. Madrid: Fundamentos.
- ANÓNIMO (1887): *La Pala d'oro nella Basilica di San Marco*. Venecia: Tip. Antica ditta Cordella. Miscellanea 2923, op. 29, Biblioteca Nazionale di San Marco, Venecia.
- ARCHIVIO STORICO LA FENICE (1990): «Scheda Spettacolo: *La Traviata*, opera in 4 atti di Francesco Maria Piave, musica di Giuseppe Verdi» [en línea]. En: <http://www.archiviosistoricolafenice.org/ArcFenice/ShowFile.ashx?fileType=Show&id=45407> [Consulta: 22/09/2014].
- ARES ARES, Alida (1996-1997): «Sobre el término medieval *cocatriz*, variantes y acepciones». *Revista de Lexicografía*, vol. III, pp. 7-30.
- ARISTÓTELES (2004): *Poética*. Traducción de Alicia Villar. Madrid: Alianza.
- ARROYO FERNÁNDEZ, Alejandro (2012): «Decadencia y exotismo en una Venecia mitificada» [en línea]. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 4, núm. 1, pp. 49-61. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen04-1/articulos04.htm> [Consulta: 03/09/2014].
- AUGÉ, Marc (1992): *Los «no lugares»: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Traducción de Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- AUGÉ, Marc (2008): *El viaje imposible: El turismo y sus imágenes*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa.
- AYALA, María de los Ángeles (ed.) (2012): *Literatura y espacio urbano*. Número monográfico de *Anales de Literatura Española*, núm. 24, serie monográfica núm. 14.



- BACHELARD, Gaston (1994): *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Traducción de Ida Vitale. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston (2006): *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAILLY, Jean-Christophe (2001): *La Ville à l'œuvre*. Nouvelle édition revue et augmentée. París: Les éditions de l'imprimeur, col. «Tranches de villes».
- BARBIER, Patrick (2005): *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*. Traducción de Jordi Terré. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland (1990/1997): «Semiología y urbanismo», en *La aventura semiológica*, pp. 257-266. Barcelona: Paidós.
- BASSI, Shaul; y TOSO FEI, Alberto (2007): *Shakespeare in Venice: Luoghi, personaggi e incanti di una città chi va in scena*. Treviso: Elzeviro.
- BEC, Christian (1993): *Histoire de Venise*. París: Presses Universitaires de France, col. «Que sais-je?».
- BÉGUELIN-ARGIMÓN, Victoria (2011): *La geografía en los relatos de viajes castellanos del ocaso de la Edad Media: Análisis del discurso y léxico*. Lausana: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- BELLOCCHIO BRAMBILLA, Cesare (2010): *Nascere senza venire alla luce. Storia dell'Istituto per l'infanzia abbandonata della Provincia di Torino, 1867-1981*. Milán: Frango Angeli.
- BELTRÁN, Vicenç (2001): «Los manuscritos del *Viaje a Jerusalén*», en Pedro García Martín (coord.), *Paisajes de la Tierra Prometida. El Viaje a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera*, pp. 113-168. Madrid: Miraguano.
- BERENDT, John (2006): *La ciudad de los ángeles caídos*. Traducción de Cruz Rodríguez Juiz. Barcelona: Mondadori.
- BIGNARDI, Irene (2012): *Storie di cinema a Venezia*. Venecia: Marsilio.
- BLANCHARD, Joël (2004): «Introduction», en Philippe de Commynes, *Mémoires*, pp. 9-43. París: Pocket, col. «Agora».



- BOERIO, Giuseppe (1867): *Dizionario del dialetto veneziano*. Terza edizione aumentata e corretta aggiuntovi l'Indice Italiano Veneto. Venecia: Reale Tipografia di Giovanni Cecchini Edit.
- BOLZONI, Enrico (2013): «Heterotopic Cafés and Urban Resistance: A Reading of the Nostalgic Parisian Cityscapes of Modiano and Debord». *1616: Anuario de Literatura Comparada*, vol. 3, pp. 139-152.
- BONOMI, Aldo (ed.) (1995): *Privatizzare Venezia: il progettista imprenditore*. Venecia: Associazione Venezia 2000 / Marsilio.
- BORRÀS, Belén (2007): «Cuando el mar asalta la ciudad». *Altair: Venecia, el imperio del mar*, núm. 50, Segunda época, noviembre y diciembre de 2007, pp. 38-41.
- BOSQUE, Ricardo; IBÁÑEZ, Jokin; y LENS, Jesús (2013): «El lugar de los hechos: Un viaje alrededor del mundo y sus crímenes de ficción. Crucero mediterráneo: Venecia» [en línea]. *Calibre 38*, núm. 13. En: <http://revistacalibre38.wordpress.com/2013/01/15/crucero-mediterraneo-venecia/> [Consulta: 11/09/2014].
- BOUILLER, Dominique (2010): *La ville événement. Foules et publics urbaines*. París: Presses Universitaires de France.
- BRILLI, Attilio (2010): *El viaje a Italia: Historia de una gran tradición cultural*. Traducción de Juan Antonio Méndez. Madrid: Antonio Machado Libros.
- BRUNEL, Sylvie (2006): *La Planète disneylandisée: Chronique d'un tour du monde*. Auxerre: Éditions Sciences Humaines.
- BRUSATIN, Manlio; y PAVANELLO, Giuseppe (eds.) (1987): *Il teatro La Fenice: I progetti, l'architettura, le decorazioni*. Venecia: Albrizzi Editori.
- BUENO, Salvador (1975): «Carpentier en la maestría de sus novelas y relatos breves». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 4, pp. 149-172.
- BURGOS, Fernando (2005): «Concierto barroco: escenarios del tiempo». *Confluencia*, vol. 21, núm. 1, otoño 2005, pp. 2-14.
- BURKE, Peter (1996): *Venecia y Ámsterdam: Estudios sobre las élites del siglo XVII*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, col. «Biblioteca Económica Gedisa».



- CACCIARI, Massimo (2010): *La ciudad*. Traducción de Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili.
- CACCIARI, Massimo (2011): «Venezia, il progetto di città», en Gherardo Ortalli (ed.), *Venezia: Immagine, futuro, realtà e problemi*, pp. 49-56. Actas del congreso «Venezia. Immagine, futuro, realtà e problemi», organizado por el Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, en Venecia, 6-7 de noviembre de 2008. Venecia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- CALABI, Donatella; y MORACHIELLO, Paolo (2011): *La piazza di Rialto*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- CALIMANI, Riccardo (2001): *Storia del ghetto di Venezia*. Milán: Mondadori, col. «Oscar Storia».
- CALIMANI, Riccardo (2002): *L'Europa degli Ebrei. Vienna, Praga, Berlino, Parigi e Trieste: Le capitale Europee dell'Ebraismo tra Ottocento e Novecento*. Milán: Mondadori, col. «Oscar Storia».
- CALVEIRO, Marcos (2010b): «Os personaxes: Charpentier» [en línea], en *Settecento. Un melodramma veneziano*, 6 de mayo de 2010. En: <http://settecento.blogaliza.org/2010/05/06/os-personaxes-charpentier/> [Consulta: agosto de 2012].
- CALVEIRO, Marcos (2012): Entrevista a Marcos Calveiro por Rocío Peñalta, 27 de agosto de 2012.
- CALVINO, Italo (1995): «Los dioses de la ciudad», en *Punto y aparte: Ensayos sobre literatura y sociedad*, pp. 310-313. Barcelona: Tusquets.
- CAMPUZANO, Luisa (2013): «De cómo reescribir *Concierto barroco*, o Venecia, escenario/destino de Alejo Carpentier» [en línea]. *La letra del escriba*, núm. 115, mayo de 2013. En: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n115/articulo-1.html> [Consulta: 13/05/2014].
- CARDINI, Franco (1984): *Días Sagrados: Tradición popular en las culturas euromediterráneas*. Traducción de Joaquín Vidal Albiñana. Barcelona: Argos Vergara.
- CARMONA MUELA, Juan (2008): *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal.
- CARPENTIER, Alejo (1976): «De lo real maravilloso americano», en *Tientos y diferencias*, pp. 83-99. Buenos Aires: Calicanto.



- CARPENTIER, Alejo (1990): «Lo barroco y lo real maravilloso», en *Obras completas: ensayos*, pp. 100-117. México: Siglo XXI.
- CASTELLANI, Jean-Pierre (2011): «La peregrinación cultural: “Ver y escribir: los misterios de Venecia”», en Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudades mito: Modelos urbanos culturales en la literatura de viajes y en la ficción*, pp. 175-190. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- CASTEX, Pierre-Georges (1951): *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. París: Librairie José Corti.
- CID ABASOLO, Karlos (2010): «El museo: el arte entre rejas», en Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudad en obras: Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 187-204. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- COMUNE DI VENEZIA (2013): «Sposarsi a Venezia» [en línea], en *Città di Venezia*, última actualización: 24/05/2013. En: <http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/3503> [Consulta: 21/06/2014].
- CONATI, Marcello (1983): *La bottega della musica: Verdi e La Fenice*. Milán: Il Saggiatore.
- COOPLAND, George William (1969): «General Introduction», en Philippe de Mézières Chancellor of Cyprus, *Le Songe du Vieil Pelerin*, 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- CRUZ PETIT, Bruno (2014): «La representación de la ciudad: de la filosofía al pensamiento urbano» [en línea]. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 6, núm. 1, pp. 5-20. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen06-1/articulos01.htm> [Consulta: 28/08/2014].
- CUENCA, Luis Alberto de (2010): «Prólogo», en Théophile Gautier, *La muerta enamorada*, pp. 11-17. Traducción de J. R. B. Revisión de la traducción, edición y prólogo de Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Rey Lear, col. «Breviarios de Rey Lear».



- DE MICHELIS, Cesare (1987): «I luoghi del teatro veneziano», en Manlio Brusatin y Giuseppe Pavanello (eds.), *Il teatro La Fenice: I progetti, l'architettura, le decorazioni*, pp. 9-29. Venecia: Albrizzi Editori.
- DE SETA, Cesare (1996): *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*. Nápoles: Electa Napoli.
- DIEDO, Antonio (1819): *Elogio del prof. Gio. Antonio Selva letto nel dì 8 Agosto 1819 dal signor Antonio Diedo, nobile veneto, segretario della I. R. Accademia*. Venecia: s.e.
- DIEHL, Charles (1961): *Una república de patricios: Venecia*. Traducción de Augusto E. Lorenzana. Madrid: Espasa-Calpe, col. «Austral».
- DILL, Hans-Otto (1983): «El criollo como personaje y personalidad en la obra de Carpentier». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 12, pp. 51-68.
- DOMÉNECH, Rossend (2007a): «La vida que se esconde más allá de los palacios». *Altaïr: Venecia, el imperio del mar*, núm. 50, Segunda época, noviembre y diciembre de 2007, pp. 42-49.
- DOMÉNECH, Rossend (2007b): «La góndola, resultado de ocho siglos de historia». *Altaïr: Venecia, el imperio del mar*, núm. 50, Segunda época, noviembre y diciembre de 2007, p. 48.
- DOUGLAS, Carol Anne (2007): «Are Women Writing "Women's Writing"?». *Off our backs*, vol. 37, núm. 2/3, pp. 63-66.
- DU CANGE, Charles Dufresne, Seigneur (1828): «Éloge de Geoffroy de Ville-Hardoin», en Geoffroy de Villehardouin, *Chronique de la prise de Constantinople par les francs, écrite par Geoffroy de Ville-Hardoin, maréchal de Champagne et de Romanie, suivie de la continuation de Henri de Valenciennes, et de plusieurs autres morceaux en prose et en vers, relatifs a l'occupation de l'Empire Grec par les Français au treizième siècle*, pp. I-XXIII. Avec notes et éclaircissements par J.-A. Buchon. París: Chez Verdière, col. «Chroniques Nationales Françaises», vol. III.
- DUBOIS, Claude-Gilbert (1985): *L'imaginaire de la Renaissance*. París: Presses Universitaires de France.



- DUCROT, Oswald; y TODOROV, Tzvetan (1981): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Traducción de Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ERDMANN, Eva (2009): «Nationality International: Detective Fiction in the Late Twentieth Century», en Marieke Krajenbrink *et al.* (eds.), *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, pp. 11-26. Ámsterdam: Rodopi.
- ETAYO GORDEJUELA, Miguel (2010): «La ópera: el palacio de la burguesía», en Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudad en obras: Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 205-223. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- FERNÁNDEZ, Jaime (2010): *La ciudad de los extravíos. Visiones venecianas de Shakespeare y Thomas Mann*. Madrid: Fórcola Ediciones.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo Rubén (2004): «Lectura estilística de *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier» [en línea]. *Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 7, junio de 2004. En: <http://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/fcarpentier.htm> [Consulta: 10/12/2013].
- FERSUOCH, Lidia (2014): *A bocca chiusa: Sipario sul Mose*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- FOZZATI, Luigi (2011): *Sotto Venezia: L'archeologia dimenticata*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- FRACCHIA, Fabrizio; AGNOLETTI, Roberta; y MATTASSOGLIO, Francesca (2009): «Public Funding: Is the Future of Venice Sustainable?», en Jane Da Mosto (coord.), *The Venice Report: Demography, Tourism, Financing and Change of Use of Buildings*, pp. 87-99. Cambridge: Cambridge University Press.
- FRATICELLI, Barbara (2010): *Un viaje literario por el mundo románico. De Lisboa a Bucarest*. Bucarest: Editura Universitară.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, María (2000): «Turismo y medio ambiente en ciudades históricas. De la capacidad de acogida turística a la gestión de los flujos de visitantes». *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, núm. 20, pp. 131-148.



- GAUDON, Jean (1981): «Préface», en *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, pp. 7-43. París: Gallimard, col. «Folio classique».
- GAVIÑA, Susana (2013): «Donna Leon: “Una buena prosa es como la música bella, te produce alegría física”» [en línea]. *Abc.es*, 11/06/2013. En: <http://www.abc.es/cultura/libros/20130608/abci-dona-leon-nueva-entrega-201306071907.html> [Consulta: 11/09/2014].
- GETZ, Donald (2008): «Event Tourism: Definition, Evolution and Research». *Progress in Tourism Management*, vol. 29, pp. 403-428.
- GIBIN, Renato; y TONIN, Stefania (2009): «Change of use of buildings», en Jane Da Mosto (coord.), *The Venice Report: Demography, Tourism, Financing and Change of Use of Buildings*, pp. 46-85. Cambridge: Cambridge University Press.
- GLASS, Ruth (1964): *London: Aspects of changes*. Londres: Centre for Urban Studies / MacGibbon and Kee.
- GÓMEZ BORRERO, Paloma (2011): *Los fantasmas de Italia*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GÓMEZ-ULLATE GARCÍA DE LEÓN, Martín (2011): «La fragilidad del patrimonio cultural en la era de la globalización». *g+c: Revista de gestión y cultura*, núm. 10, marzo-abril 2011, pp. 62-65.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (2001): «La biografía de Don Fadrique Enríquez de Ribera, I Marqués de Tarifa y Adelantado Mayor de Andalucía», en Pedro García Martín (coord.), *Paisajes de la Tierra Prometida. El Viaje a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera*, pp. 77-98. Madrid: Miraguano.
- GORDON, Bertram M. (2002): «El turismo de masas: un concepto problemático en la historia del siglo XX». *Historia contemporánea*, vol. 25, pp. 125-156.
- GRAVAGNUOLO, Benedetto (2000): *Historia del urbanismo en Europa: 1750-1960*. Traducción de Juan Calatrava. Madrid: Akal.
- GRAZZINI, Giuseppe (2000): «La luz que viene de Oriente: San Marcos, veinte siglos de historia». *Condé Nast Traveler: Venecia*, núm. 6, pp. 116-127.
- GUALA, Chito (2007): *Mega eventi. Modelli e storie di rigenerazione urbana*. Roma: Carocci.



- GUTTHY, Agnieszka (1995): «Venecia, una isla inaudita: La imagen de la ciudad en la novela de Eduardo Mendoza, *La isla inaudita*» [en línea], en *Center for Technology-Enhanced Language Learning and Instruction*. Purdue: Department of Foreign Languages and Literatures, Purdue University, 1995. En: <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1995/Spanish-html/Gutthy,Agnieszka.htm> [Consulta: abril de 2008].
- HARNESS, Kelley (2010): «Judith, Music, and Female Patrons in Early Modern Italy», en Kevin R. Brine, Elena Ciletti y Henrike Lähnemann (eds.), *The Sword of Judith: Judith Studies across the Disciplines*, pp. 371-383. Cambridge: Open Book Publishers.
- HEERS, Jacques (1988): *Carnavales y fiestas de locos*. Traducción de Xavier Riu i Camps. Barcelona: Península.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (2007): «Com'era e dov'era. La reproducción arquitectónica, del Campanile de Venecia al Teatro de La Fenice», en *La clonación arquitectónica*, pp. 29-53. Madrid: Siruela.
- HERRERA, José María (2007): *Venecia galante*. Introducción y selección de textos e imágenes de José María Herrera. Marbella: Edinexus.
- HEYDENREICH, Ludwig H.; y LOTZ, Wolfgang (2007): *Arquitectura en Italia: 1400-1600*. Traducción de Carlos Laguna y José Casas. Madrid: Cátedra, col. «Manuales de Arte Cátedra».
- HORODOWICH, Elizabeth (2009): *Venice: A New History of the City and Its People*. Londres: Robinson / Running Press.
- HUIZINGA, Johan (2012): *Homo Ludens*. Traducción de Eugenio Imaz. Madrid: Alianza.
- IORGA, Nicolae (1924): *Points de vue sur l'histoire du commerce de l'Orient au moyen-âge*. Conférences données à la Sorbonne par N. Iorga, Professeur à l'Université de Bucarest, Agréé à la Sorbonne, Correspondant de l'Institut de France. París: Librairie Universitaire J. Gamber.
- IZQUIERDO, Yolanda (2004): «Sobre algunos motivos en Carpentier». *Revista de Estudios Hispánicos*, año XXXI, núm. 1, pp. 153-169.



- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos (1982): «Presentación, edición, ilustraciones y notas», en Pero Tafur, *Andanças e viajes de un hidalgo español* (1436-1439). Barcelona: Ediciones El Albir.
- JIMÉNEZ LOSANTOS, Federico (2007): «Presentación de “Muerte en La Fenice”» [en línea], en *Serie negra*. Libertad digital TV, 30/10/2007. En: http://www.youtube.com/watch?v=JcphOo1_5wU&feature=relmfu [Consulta: 27/07/2012].
- KNUTSON, David (1999): *Las novelas de Eduardo Mendoza: La parodia de los márgenes*. Madrid: Pliegos.
- KOOLHAAS, Rem (2006): *La ciudad genérica*. Traducción de Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili, col. «GG mínima».
- LA NUOVA VENEZIA (2004): «Fenice, da cantiere torna teatro». *La Nuova Venezia*, 04/03/2004.
- LAMPERT-GRÉAUX, Ellen (2005): «La Fenice Rises Again». *Lighting Dimensions*, vol. 29, núm. 1, January 2005, pp. 50-52.
- LANAPOPPI, Paolo (2011): *Caro turista*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- LARSON, Susan (2002): «*La isla inaudita* and *El año del diluvio*: Eduardo Mendoza's Romance Novels», en Jeffrey Oxford & David Knutson (eds.), *Eduardo Mendoza: A New Look*, pp. 117-127. Nueva York: Peter Lang.
- LAUER, Philippe (1924): «Introduction», en Robert de Clari, *La conquête de Constantinople*, pp. I-XVI. París: Librairie Ancienne Édouard Champion.
- LE GOFF, Jacques (2010): *Mercaderes y banqueros de la Edad Media*. Traducción de Damià Bas. Madrid: Alianza.
- LEON, Donna (2003b): «Exclusive Interview with Donna Leon» [en línea], en Carlo Venaruci (webmaster), *The Mysteries Set in Italy Website*, 05/05/2003. En: <http://italian-mysteries.com/leon-interview.html> [Consulta: 06/11/2012].
- LEON, Donna (2006b): *Sin Brunetti*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Seix Barral.
- LEON, Donna (2008b): «Tras los pasos de Brunetti», en Toni Sepeda, *Paseos por Venecia con Guido Brunetti*, pp. 3-12. Barcelona: Seix Barral.



- LEON, Donna (2012c): «Encuentros: Donna Leon responde en directo» [en línea]. *ElMundo.es*, 27/09/2012. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/encuentros/invitados/2012/09/27/donna-leon/index.html> [Consulta: 29/09/2012].
- LEON, Donna; y CANNON, Margaret (2011): *Appel Salon*. Toronto Public Library, 15/04/2011.
- LEON, Donna; y PIANARO, Roberta (2011): *El sabor de Venecia. A la mesa con Brunetti*. Barcelona: Seix Barral.
- LIBERTAD DIGITAL (2011): «Venecia: la original y sus 25 ‘copias’» [en línea]. *Libertaddigital.com*, 15/09/2011. En: <http://www.libertaddigital.com/fotos/venecia-y-sus-24-copias-motor-1002869/> [Consulta: 10/03/2014].
- LÓPEZ CALAHORRO, Inmaculada (2002): «*Concierto barroco* (1972) de Alejo Carpentier: la catarsis aristotélica desde el *Satyricon* de Petronio». *Estudios clásicos*, vol. 122, pp. 75-94.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1982): «Presentación bibliográfica», en Pero Tafur, *Andanças e viajes de un hidalgo español (1436-1439)*. Barcelona: Ediciones El Albir.
- LUCENDO LACAL, Santiago (2009): *El vampiro como imagen-reflejo: estereotipo del horror en la modernidad*. Tesis doctoral. Madrid: E-Prints / Servicio de Publicaciones Universidad Complutense.
- LUQUE ORTIZ, Herminia (2012): «*La palabra se hizo carne*, de Donna Leon» [en línea]. *Revista Calibre* 38, núm. 13. En: <http://revistacalibre38.wordpress.com/2012/02/14/la-palabra-se-hizo-carne-de-donna-leon-por-herminia-luque-ortiz/> [Consulta: 31/03/2013].
- LYNCH, Kevin (2006): *La imagen de la ciudad*. Traducción de Enrique Luis Revol. Barcelona: Gustavo Gili.
- MALVERDE, Héctor (2010): *Guía de la novela negra*. Madrid: Errata naturae.
- MANCUSO, Franco (2010): *Venezia è una città. Come è stata costruita e come vive*. Prefazione di Francesco Erbanì. Venecia: Corte del Fontego.
- MANCUSO, Franco (2011a): *Costruire sull'acqua*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- MANCUSO, Franco (2011b): *Fronte del porto: Porto Marghera, la vicenda urbanistica*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».



- MARAN, Dario (2012): «Canaletto, processo e metodo. Dalla camera ottica alla veduta», en Annalisa Perissa Torrini (ed.), *Canaletto: il Quaderno veneziano*, pp. 40-53. Venecia: Marsilio.
- MARTÍN CEREZO, Iván (2006): *Poética del relato policiaco*. Murcia: Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia.
- MARTÍN CEREZO, Iván (2009): «Breve urbanización del género policiaco», en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Geografías en negro: escenarios del género criminal*, pp. 23-39. Barcelona: Montesinos.
- MARTÍN, Luis G. (2000): «La carroza de la laguna: Tradición, historia y función de una barca inimitable y famosa». *Condé Nast Traveler: Venecia*, núm. 6, pp. 68-69.
- MARTÍNEZ RIGOL, Sergi (ed.) (2010): *La cuestión del Centro, el Centro en cuestión*. Lleida: Milenio.
- MATAS PONS, Álex (2010): *La ciudad y su trama: Literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Lengua de trapo.
- MEJÍA RUIZ, Carmen (2010): «La casa: imagen literaria de un espacio protector», en Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudad en obras: Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 333-347. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- MENCINI, Giannandrea (2011): *Fermare l'onda: La secolare battaglia contro il moto ondoso*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- MENDOZA, Eduardo (1999): «Prólogo», en Lord Byron, *Débil es la carne. Correspondencia veneciana (1816-1819)*, pp. 9-29. Selección de Jaime Gil de Biedma. Edición, traducción y prólogo de Eduardo Mendoza. Barcelona: Tusquets.
- MEREGALLI, Franco (1986): *Pero Tafur e Venezia (1436-1439)*. Estratto dagli *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, tomo CXLIV (1985-1986). Venecia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- MILNER, Max (1979): «Introduction», en Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux*, pp. 9-48. París: Garnier-Flammarion.



- MINISTERO DELL'INTERNO (2006): *Il rapporto sulla criminalità in Italia* [en línea]. Roma: Governo Italiano / Ministero dell'Interno. En: http://www.interno.gov.it/mininterno/export/sites/default/it/assets/files/14/0900_rapporto_criminalita.pdf [Consulta: 12/09/2014].
- MOCEGA-GONZÁLEZ, Esther (1976): «El trasfondo hispánico en la narrativa carpenteriana». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 5, pp. 253-273.
- MOIX, Llàtzer (2006): *Mundo Mendoza*. Barcelona: Seix Barral.
- MORRIS, Anthony E. James (2001): *Historia de la forma urbana: Desde sus orígenes hasta la revolución industrial*. Traducción de Reinald Bernet. Barcelona: Gustavo Gili.
- MUELLER, Reinhold C. (2003): «La galea e Venezia: Da convogli mercantili a squadre navali», en *La galea ritrovata: Origine delle cose di Venezia*, pp. 111-121. Venecia: Consorzio Venezia Nuova.
- MUIR, Edward (2001): *Fiesta y rito en la Europa moderna*. Traducción de Ana Márquez Gómez. Madrid: Editorial Complutense.
- MÜLLER-BERGH, Klaus (1975): «Sentido y color de *Concierto barroco*». *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, núm. 92-93, julio-diciembre 1975, pp. 445-464.
- MÜLLER-BERGH, Klaus (1978): «Concierto color barroco de Alejo Carpentier», en *El barroco en América. Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, pp. 529-538. Madrid: Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación / Universidad Complutense de Madrid.
- MUÑOZ CARROBLES, Diego (2008): «Los estereotipos urbanos a través de la publicidad turística», en Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudades imaginadas en la literatura y en las artes*, Anejo VI de la *Revista de Filología Románica*, vol. II, pp. 43-46. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense.
- MUÑOZ CARROBLES, Diego (2010a): «Espacios de encuentro y contacto: el café, el bar y la discoteca», en Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudad en obras: Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 157-171. Berna:



- Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- MUÑOZ CARROBLES, Diego (2010b): «Espacios públicos de comunicación: calles y plazas», en Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudad en obras: Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 87-105. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- MUÑOZ CARROBLES, Diego; y PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2014): «Metáforas básicas de la ciudad como cuerpo», en Eugenia Popeanga (coord.), *Reflejos de la ciudad: Representaciones literarias del imaginario urbano*, pp. 15-30. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- NICHOLAS, David (2003): *Urban Europe, 1100-1700*. Bristol: Palgrave.
- NORCISA LÓPEZ, Adolfo (2004): «Concierto barroco: contrapunto entre el espacio central apolíneo y el espacio marginal dionisiaco». *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 31, vol. 1, pp. 171-182.
- NORWICH, John Julius (2009a): *Historia de Venecia*. Traducción de Gian Castelli. Granada: Almed.
- NORWICH, John Julius (2009b): *Venecia en el siglo XIX. El paraíso de las ciudades*. Traducción de Andrés Arenas y Enrique Girón. Granada: Almed.
- ORDAZ, Pablo (2014): «Muerte de Venecia» [en línea]. *El País*, 04/08/2014. En: http://elpais.com/elpais/2014/07/31/eps/1406830600_168597.html [Consulta: 03/10/2014].
- ORDAZ, Pablo; y FERNÁNDEZ, Milena (2014a): «Detenidos por corrupción el alcalde de Venecia y otras 34 personas» [en línea]. *El País*, 04/06/2014. En: http://internacional.elpais.com/internacional/2014/06/04/actualidad/1401871606_270574.html [Consulta: 23/09/2014].
- ORDAZ, Pablo; y FERNÁNDEZ, Milena (2014b): «La corrupción y la expansión del turismo dan la puntilla a Venecia» [en línea]. *El País*, 07/06/2014. En: http://internacional.elpais.com/internacional/2014/06/07/actualidad/1402158617_679211.html?rel=rosEP [Consulta: 03/10/2014].



- OXFORD, Jeffrey (2002): «Female Voices and the Feminist Novel: Gender Roles in *La isla inaudita*», en Jeffrey Oxford & David Knutson (eds.), *Eduardo Mendoza: A New Look*, pp. 91-101. Nueva York: Peter Lang.
- PABELLÓN DE MÉXICO (2012): «Ex iglesia de San Lorenzo» [en línea], en *CordioX: Ariel Guzik. Pabellón de México*. Venecia: 55 Esposizione Internazionale d'Arte. En: <http://www.mexicobienal.org/iglesia.html> [Consulta: 22/09/2014].
- PANZERI, Lidia (2003): «Il ritorno della Fenice». *Il Gazzettino*, 30/01/2003.
- PARISOT, Fabrice (2006): «L'intertextualité dans *Concert Baroque* d'Alejo Carpentier: une mosaïque d'esthétiques variées» [en línea]. *Cahiers de Narratologie*, vol. 13, pp. 1-18. En: <http://narratologie.revues.org/367?lang=en> [Consulta: 26/06/2014].
- PARISOT, Fabrice (2012): «Des trompettes de la renommée aux trompettes de Jéricho; itinéraire d'un instrument symbolique dans *Concierto barroco* d'Alejo Carpentier», en Carmen Vásquez y Kevin Perromat (coords.), *Hommage à Alejo Carpentier (1904-1980)*, pp. 225-244. París: Indigo / Université de Picardie.
- PARKINSON ZAMORA, Lois (2011): *La mirada exuberante: Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Traducción de Aura Levy. Madrid / Fráncfort: Iberoamericana / Vervuert.
- PASCOLO, Sergio (2012): *Abitando Venezia*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- PATASSINI, Domenico (ed.) (2011): *Contaminazione, rischio e stigma. Bonifica a Porto Marghera*. Venecia: Marsilio / IUAV.
- PAUPHILET, Albert (ed.) (1952): *Historiens et chroniqueurs du Moyen Age: Robert de Clari, Villehardouin, Joinville, Froissart, Commines*. Édition établie et annotée par Albert Pauphilet. Textes nouveaux commentés par Edmond Pognon. París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade».
- PAZ, Octavio (1986): «Los días que corren», en *Tiempo nublado*, pp. 161-206. Barcelona: Seix Barral.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2008): «Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real maravilloso». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 37, pp. 35-42.



- PENA PRESAS, Montserrat (2010): «Inventar Venecia: Unha voz consolidada». *Faro da Cultura*, 24/06/2010, p. VI.
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2010): «Un elemento de la naturaleza en el paisaje urbano: el río», en Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudad en obras: Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 35-48. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2011a): «La publicidad turística como generadora de tópicos: la desilusión del viajero en *La isla inaudita* de Eduardo Mendoza», en Diana López Martínez (ed.), *Actas del XII Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea: El papel de la literatura, el cine y la prensa en la configuración y promoción de criterios, valores y actitudes sociales*, pp. 423-432. Universidade da Coruña, 30-31 de mayo de 2011; Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas, 15-17 de junio de 2011. Santiago de Compostela: Andavira.
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2011b): «La ville en tant que corps: métaphores corporelles de l'espace urbain» [en línea]. *Trans: Revue de littérature générale y comparée*, núm. 11, Hiver 2011, pp. 1-12. En: <http://trans.revues.org/454> [Consulta: 14/08/2014].
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2011c): «La fundación mítica de Venecia y su esplendor durante la Edad Media», en Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudades mito: Modelos urbanos culturales en la literatura de viajes y en la ficción*, pp. 151-173. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2013): «La Venecia de Vivaldi en *Settecento* de Marcos Calveiro». *Revista de Linguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, vol. XVIII, pp. 207-219.
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2014): «Comisario Brunetti: de saga policiaca a serie de televisión» [en línea]. *Sesión no numerada. Revista de letras y ficción audiovisual*, núm. 4, pp. 145-169. En: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4675559.pdf> [Consulta: 27/09/2014].



- PEÑALTA CATALÁN, Rocío; y PRADA TRIGO, José (2014): «La ciudad escaparate: estrategias de promoción urbana en un contexto global», en Eugenia Popeanga (coord.), *Reflejos de la ciudad: Representaciones literarias del imaginario urbano*, pp. 135-161. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- PERISSA TORRINI, Annalisa (2012a): *Canaletto: il Quaderno veneziano*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo di Palazzo Grimani, del 1 de abril al 1 de julio de 2012. Venecia: Marsilio.
- PERISSA TORRINI, Annalisa (2012b): «Venezia è Canaletto: dalla realtà alle vedute», en Annalisa Perissa Torrini (ed.), *Canaletto: il Quaderno veneziano*, 6-39. Venecia: Marsilio.
- PIKE, Burton (1981): *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- PIRAZZOLI, Paolo (2011): *La misura dell'acqua. Come e perché varia il livello marino: le ripercussioni a Venezia*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- POPA-LISEANU, Doina; y FRATICELLI, Barbara (eds.) (2006): *La ciudad como escritura*. Bucarest: Cartea Universitară.
- POPEANGA, Eugenia (1992): «El mundo románico occidental y la historiografía bizantina. Puntos de encuentro». *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, núm. 13, pp. 159-170.
- POPEANGA, Eugenia (1995): «Philippe de Mézières: Un viaje alegórico por la península», en Juan Paredes (coord.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 4, pp. 85-93. Granada: Universidad de Granada.
- POPEANGA, Eugenia (2005): *Viajeros medievales y sus relatos*. Bucarest: Cartea Universitară.
- POPEANGA, Eugenia (2008): «Topografías de lo urbano», en Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudades imaginadas en la literatura y en las artes*, Anejo VI de la *Revista de Filología Románica*, vol. 1, pp. 20-22. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense.



- POPEANGA, Eugenia (2009): «Modelos urbanos: de la ciudad moderna a la ciudad posmoderna» [en línea]. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 0. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumeno/articulos01.htm> [Consulta: 04/09/2014].
- POPEANGA, Eugenia (2010a): «El sueño de una noche... de hotel: espacios y tiempos de paso», en Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudad en obras: Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 281-301. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- POPEANGA, Eugenia (coord.) (2010b): *Ciudad en obras: Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- POPEANGA, Eugenia (coord.) (2011a): *Ciudades mito: Modelos urbanos culturales en la literatura de viajes y en la ficción*. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- POPEANGA, Eugenia (2011b): «Modelos urbanos culturales», en Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudades mito: Modelos urbanos culturales en la literatura de viajes y en la ficción*, pp. 7-10. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- POPEANGA, Eugenia (coord.) (2014): *Reflejos de la ciudad: Representaciones literarias del imaginario urbano*. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- POPEANGA, Eugenia; y FRATICELLI, Barbara (eds.) (2002): *Historia y poética de la ciudad: Estudios sobre las ciudades de la Península Ibérica*, Anejo III de la *Revista de Filología Románica*. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense.
- PORTELL, Raimon (2007): «El Gran Canal: Navegando por la avenida más bella del mundo». *Altair: Venecia, el imperio del mar*, núm. 50, Segunda época, noviembre y diciembre de 2007, pp. 30-37.
- PRADA, Plácido de (2007): «Nota introductoria», en François-René de Chateaubriand, *Viaje a Italia*, pp. 9-19. Nota introductoria y traducción de Plácido de Prada. Palma de Mallorca: Terra Incógnita / José J. de Olañeta.



- PRADA TRIGO, José (2010): «Las *gated communities* como expresión de los nuevos contextos urbanos y socioculturales: un estado de la cuestión» [en línea]. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 2, pp. 19-30. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-2/articulos02.htm> [Consulta: 06/08/2014].
- PRAT I CARÓS, Joan (1993): «El Carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas». *Temas de antropología aragonesa*, núm. 4, pp. 278-296.
- PREITI, Antonio (ed.) (1994): *Le nuove domande del turismo nell'area veneziana* [en línea]. Venecia: Fondazione Venezia 2000. En: <http://www.fondazionevenezia2000.org/Le-nuove-domande-del-turismo-nell.html> [Consulta: 03/03/2013].
- RAJAONARIVELO, Nelly (2012): «Redescubriendo el *Motezuma* perdido de Vivaldi: paseo musical en el cap. 7 de *Concierto barroco*», en Carmen Vásquez y Kevin Perromat (coords.), *Hommage à Alejo Carpentier (1904-1980)*, pp.122-143. París: Indigo / Université de Picardie.
- RAMIS, Sergi (2007): «La Basílica y el Palacio Ducal: Donde Venecia exhibe su gloria sin reservas». *Altair: Venecia, el imperio del mar*, núm. 50, Segunda época, noviembre y diciembre de 2007, pp. 60-68.
- RAVOUX-RALLO, Elisabeth (2001): *Las mujeres en la Venecia del siglo XVIII*. Madrid: Editorial Complutense.
- REDFORD, Bruce (1996): *Venice & the Grand Tour*. New Haven / Londres: Yale University Press.
- REDONDO, José Miguel (2014): «Las 10 Venecias del mundo que no están en Italia» [en línea]. *Cadena Ser viajes: kilometraje ilimitado*, 17/09/2014. En: <http://blog.cadenaserviajes.es/blog/las-10-venecias-del-mundo-que-estan-en-italia/?ssm=14092012-Ser-rs-1-Fb> [Consulta: 17/09/2014].
- RENTERÍA CANO, Isabela (1985): *El río como espacio urbano*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.
- RESINA, Joan Ramon (2009): «Geografías escenificadas en negro», en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Geografías en negro: escenarios del género criminal*, pp. 15-20. Barcelona: Montesinos.



- RICHARD, Jean (1981): *Les récits de voyages et de pèlerinages*. Turnhout-Bélgica: Brepols. «Typologie des sources du Moyen Âge occidental», directeur: L. Genicot, fasc. 38, A-I.7
- RIVAS NIETO, Pedro Eduardo (2006): *Historia y naturaleza del periodismo de viajes: Desde el antiguo Egipto hasta la actualidad*. Madrid: Miraguano.
- RIVERO GRANDOSO, Javier (2011): «El motivo del crimen en la habitación cerrada: análisis de su evolución». *La página*, vol. 89/90, núm. 1/2, año XXIII, «Anatomía de la novela policial», pp. 49-75.
- RIVERO GRANDOSO, Javier (2014): «La ciudad onírica: imágenes desde el surrealismo en Canarias», en Eugenia Popeanga (coord.), *Reflejos de la ciudad: Representaciones literarias del imaginario urbano*, pp. 211-231. Berna: Peter Lang, col. «Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España».
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1768): *Dictionnaire de musique*. París: Chez la Veuve Duchesne, Libraire.
- RUBIÓ, Eduardo (2007): «El legado de Andrea Palladio en el Véneto». *Altaïr: Venecia, el imperio del mar*, núm. 50, Segunda época, noviembre y diciembre de 2007, pp. 69-75.
- RUSKIN, John (2000): *Las piedras de Venecia*. Introducción de Francisco Jarauta. Edición de Xavier Costa Guix. Traducción de Maurici Pla. Valencia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España / Dirección General de Cultura Región de Murcia / Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- SALAZAR, Noel B. (2005): «Más allá de la Globalización: la “Glocalización” del turismo». *Política y Sociedad*, vol. 42, núm. 1, pp. 135-149.
- SALAZAR GONZÁLEZ, Guadalupe (2006): «Barragán y Le Corbusier, dos caminos y lugares de encuentro», en Alberto Dallal (ed.), *El proceso creativo: XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, pp. 47-89. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- SALCINES DE DELÁS, Diana (1995): *La literatura de viajes: una encrucijada de textos*. Tesis doctoral. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense.



- SALZANO, Edoardo (2011): *La laguna di Venezia: Il governo di un sistema complesso*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- SÁNCHEZ PALENCIA, Ángel (1996): «‘Catarsis’ en la *Poética* de Aristóteles». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, núm. 13, pp. 127-147.
- SANSOT, Pierre (1973): *Poétique de la ville*. París: Éditions Klincksieck.
- SCARAMUZZI, Isabella; DI MONTE, Giuseppina; PEDENZINI, Cristiana; y SANTORO, Giovanni (2009): *Turismo sostenibile a Venezia: Studio per il Coordinamento delle Strategie Turistiche del Comune di Venezia*. Venecia: COSES.
- SCARPA, Annalisa (2009): «La pintura veneciana del *Settecento*: de las luces del Barroco a los albores del Neoclasicismo», en VV AA, *Settecento Veneziano: del Barroco al Neoclasicismo*, pp. 16-37. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- SCHREIBER, Hermann (1994): «El otoño dorado de Venecia. Desposorios barrocos con el mar», en Uwe Schultz (dir.), *La fiesta: De las Saturnales a Woodstock*, pp. 49-71. Traducción de José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza, col. «Alianza Cien».
- SENNETT, Richard (1997): *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Traducción de César Vidal. Madrid: Alianza.
- SERVIZIO STATISTICA E RICERCA COMUNE DI VENEZIA (2005): «Criminalità: reati contro la persona denunciati per i quali l’Autorità Giudiziaria ha iniziato l’azione penale (Anno 2005)» [en línea], en *Istat.it, Servizio statistica e ricerca*. En: <http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/7984> [Consulta: 12/09/2014].
- SERVIZIO STATISTICA E RICERCA COMUNE DI VENEZIA (2011): «Serie storica della popolazione residente e dei numeri indice per zone del Comune di Venezia dal 1871» [en línea], en *Istat.it, Servizio statistica e ricerca*. En: <http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/4055> [Consulta: 31/03/2013].
- SERVIZIO STATISTICA E RICERCA COMUNE DI VENEZIA (2012): «Popolazione residente e movimento nel mese di Giugno 2012» [en línea],



- en *Istat.it, Servizio statistica e ricerca*. En: <http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/52806> [Consulta: 31/03/2013].
- SMITH, Neil (2012): *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Traducción de Verónica Hendel. Madrid: Traficantes de sueños.
- SOFIA, Alberto (2014): «Mose, Tangentopoli alla Veneziana: arrestato Orsoni, a Galan un milione di euro l'anno» [en línea]. *Giornalettismo*, 04/06/2014. En: <http://www.giornalettismo.com/archives/1510601/mose-35-arresti-per-tangenti-in-manette-giorgio-orsoni/> [Consulta: 23/09/2014].
- SOLLERS, Philippe (2005): *Diccionario del amante de Venecia*. Traducción de Marta Pino Moreno. Barcelona: Paidós.
- SOMMA, Paola (2011): *Benettown: Un ventennio di mecenatismo*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- SOMMA, Paola (2014): *Mercanti in fiera. La Biennale di architettura di Venezia: progetti in vetrina o città in vendita?* Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- STENDHAL, Henri Beyle (2011): «Prefacio», en Charles de Brosses, *Cartas confidenciales sobre Italia*, pp. 7-20. Edición y traducción de Eduardo Gil Bera. Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros.
- STREIT, Lodovico (1878): *Venezia e la quarta crociata*. Dissertazione del dottore Lodovico Streit. Estratto dall'*Archivio Veneto*, tomo XVI.
- SULLÀ, Enric (2005): «Las piedras de Venecia o las apariencias engañan». *Quimera: Revista de literatura*, núm. 259-260, pp. 30-35.
- TAFURI, Manfredo (1995): *Venice and the Renaissance*. Traducción de Jessica Levine. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- TALBOT, Michael (1990): *Vivaldi*. Traducción de Javier Alfaya y Pilar Tomás. Madrid: Alianza.
- TANTUCCI, Enrico (2011): *A che ora chiude Venezia? Breve guida alla disneylandizzazione della città*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- TATTARA, Giuseppe (2014): *Contare il crocerismo*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».



- TESTA, Silvio (2011): *E le chiamano navi: Il crocerismo fa boom in Laguna*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- TESTA, Silvio (2014): *Invertire la rotta*. Venecia: Corte del Fontego, col. «Occhi aperti su Venezia».
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París: Éditions du Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1982): *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- TODOROV, Tzvetan (1987): *La Conquista de América: la cuestión del otro*. Traducción de Flora Botton Burlá. México: Siglo XXI.
- TODOROV, Tzvetan (2007): *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. Traducción de Martí Mur Ubasart. México: Siglo XXI.
- TROITIÑO VINUESA, Miguel Ángel (2002): «Turismo y sostenibilidad en ciudades históricas», en Pedro Ramos Castellanos (ed.), *Medio ambiente: calidad ambiental*, pp. 39-55. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- TUCCI, Ugo (2006): «La spedizione marittima», en Gherardo Ortalli, Giorgio Ravegnani y Peter Schreiner (eds.), *Quarta crociata: Venezia, Bisanzio, Impero Latino*, pp. 3-18. Venecia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- URBAIN, Jean-Didier (1993): *El idiota que viaja: Relatos de turistas*. Traducción de Soledad Guilarte Gutiérrez. Madrid: Endymion.
- URBAIN, Jean-Didier (2002): *L'idiot du voyage: Histoires de touristes*. París: Payot & Rivages.
- VASILE, Geo (2012): «“Cecilia sono io”. Geo Vasile su *Stabat Mater* di Tiziano Scarpa» [en línea]. *Orizzonti culturali italo-romeni. Rivista interculturale bilingue*, núm. 1, anno II. En: http://www.orizonturiculturale.ro/it_recensioni_Geo-Vasile-su-Tiziano-Scarpa.html [Consulta: 23/01/2014].
- VILLANUEVA, María Luisa (2006): «Bajo las palabras, el crimen. Navegar entre dos aguas en los mundos narrativos de Donna Leon y de Amélie Nothomb». *Dossiers féministes*, núm. 9, pp. 69-93.
- VITALI, Achille (1992): *La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico Ragionato*, 2 vols. Venecia: Filippi Editore.



- VIVES GATELL, José (1982): «Estudio y descripción de Roma», en Pero Tafur, *Andanças e viajes de un hidalgo español (1436-1439)*. Barcelona: Ediciones El Albir.
- VV AA (2000): «A todo vapor: En la laguna, entre calles y canales». *Condé Nast Traveler: Venecia*, núm. 6, pp. 20-23.
- VV AA (2007): «Mosaicos bizantinos: Historia de San Marcos». *Altaïr: Venecia, el imperio del mar*, núm. 50, Segunda época, noviembre y diciembre de 2007, pp. 50-59.
- VV AA (2009): *Settecento Veneziano: del Barroco al Neoclasicismo*. Catálogo de la exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, del 25 de marzo al 7 de junio de 2009. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Fundación Banco Santander / Ambasciata d'Italia in Madrid.
- WADE LABARGE, Margaret (1992): *Viajeros medievales: los ricos y los insatisfechos*. Madrid: Nerea.
- WEAVER, Wesley J. III (1998): «Vuelta a la isla bárbara: Eduardo Mendoza y la novela bizantina». *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXI, pp. 447-459.
- WILSON, Bronwen (2006): «Venice, Print, and the Early Modern Icon». *Urban History*, vol. 33, núm. 1, pp. 39-64.
- WUNDRAM, Manfred; y PAPE, Thomas (2008): *Palladio (1508-1580): Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco. Obra arquitectónica completa*. Traducción de Carlos Caramés. Colonia: Taschen.
- ZAMBON, Rita (1998): «Le théâtre de La Fenice», en Flavia Pappacena (dir.), *Le ballet en Italie: La Scala, La Fenice, Le San Carlo. Du XVIII^e siècle à nos jours*, pp. 89-164. Roma: Gremese.
- ZANE, Umberto (dir.) (2009): *Carnevalario. Vocabolario del Carnevale* [en línea]. En: <http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/2521> [Consulta: 18/10/2012].
- ZANNINI, Francesco; LANDO, Fabio; y BELLIO, Manuel (2008): «Effects of Tourism on Venice: Commercial Changes over 30 Years». *Working Paper. Department of Economics University of Venice*, núm. 33, pp. 1-20.



ZINGARELLI, Nicola (2010): *Lo Zingarelli: Vocabolario della lingua italiana*.
Bologna: Zanichelli.

ŽIŽLAVSKÁ, Nicol (2013): *Il pulp italiano (Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Tiziano Scarpa)*. Tesis doctoral. Brno: Masaryk University / Archive of Thesis.

ZORZI, Alvise (2010): *Napoleone a Venezia*. Milán: Mondadori.

